جبـران

حداثة عربية: ذاتٌ تتكوّن وأدبٌ يتجدّد

المنظمة العربية للترجمة

بطرس الحلّاق

جبـران

حداثة عربية: ذاتٌ تتكوّن وأدبٌ يتجدّد

ترجمة

إياس الحسن جمال شحيّد

مراجعة

المنظمة العربية للترجمة

بالتعاون مع المؤلّف

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
الحلّاق، بطرس
جبران، حداثة عربية: ذاتٌ تتكوّن وأدبٌ يتجدّد/ بطرس الحلّاق؛ ترجمة إياس الحسن وجمال شحيّد؛ مراجعة المنظمة العربية للترجمة بالتعاون مع المؤلّف.
496 ص. - (آداب وفنون)
ببليوغرافيا: ص 475 - 487
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-027-1
1. الأدب. 2. الأدب - تاريخ ونقد. أ. العنوان. ب. الحسن، إياس (مترجم). ج. شحيّد، جمال (مترجم). د. المنظمة العربية للترجمة بالتعاون مع المؤلّف (مراجع). هـ. السلسلة.
800

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Hallaq, Boutros
Ğibrān et la refondation littéraire arabe: Bildungsroman, écriture prophétique transgénérisme

«Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Georges SCHEHADE, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères et Européennes et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France».

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان، هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان، تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الأول (أكتوبر) 2013

المحتويات

القسم الثالث
جبران ومسألة الأجناس الأدبيّة

مقدّمة الطبعة العربية

هل كان جبران جبران لولا **النبي**؟ هل **النبي** هو الذي صنع جبران، حين أصبح ملحمة عالمية ناهزت شهرتها لفترة شهرة **الكتاب المقدّس** في الغرب؟ أم أنَّ **النبي** ثمرة "رجعية" في لغة أخرى، نضجت بعد موسم أعطى غلّته من إبداع غزير في لغته العربية الأم؟ وبالتالي، ما قيمة آثار جبران العربية بحدِّ ذاتها وفي سياقها الأدبي الخاص؟

تلك أسئلة راودتني وأنا أقرأ على ضجر عبارات مُلتهبة العاطفة، مُستعرة الخيال، موقّعة النبرة، ولكن كما يصدح موّالٌ شعبي يُلهب الشعور ولا يمسّ الوعي إلا عرَضاً، وأتساءل: ألم يغتصب جبران شهرته من "فلتة" انتابته بالصدفة وعلى حين غرّة، وقبلها لم يكن إلا مراهقاً موهوباً استطاب ملازمة المراهقة والتحدّث إلى المراهقين والمراهقات من قومه وأهل لغته؟

فكانت سنوات بحثٍ رافقت التدريس في جامعة السوربون (باريس الثالثة)، لا حول المفاهيم الفكرية التي تناولها ولا حول الأسلوب الطريف الذي اهتدى إليه، بل في الرؤية الإنسانية والحساسية الذاتية التي صدر عنها، في السياق الأدبي العربي الذي

انغمس فيه من رأسه إلى أخمص قدميه، وكان هذا الكتاب الذي صيغ بالفرنسية مرّة أولى ـ أطروحة دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية من السوربون، ثم مرّة ثانية ليصدر، بعد تعديل مهم، كتاباً عن دار أكت سود، وأعيد النظر في بعض أجزائه وقت ترجمته إلى العربية.

تجلّت لي قامة جبران ـ خارج تلك الهالة القدسية النبوية التي نفّرتني منه لأول وهلة ـ شاهداً على مرحلة، ومعبّراً عن إشكالية ثقافية متعدّدة الوجوه، لا نزال نعالجها حتى اليوم؛ ولا تزال حتى هذه الساعة تتحكّم في حياتنا الفردية والجمعية على الأصعدة كلّها بما فيها السياسية؛ ولا تزال تضع مصيرنا في مهبّ الريح. إشكالية جوهرها: من هو الإنسان العربي، أي العربي بالثقافة أيّاً كان انتماؤه الديني أو الإثني أو القطري أو الأيديولوجي؟ وكيف يتشكّل في عصر الحداثة، أميناً لذاته التاريخية ومخلصاً لمستقبله الإنساني المُنفتح على الاحتمالات جميعها؟ كيف يكون فرداً، ذاتاً فردية، ليكون وطناً وأمّة؟ وبالتالي كيف يكون مبدعاً، وفنّاناً، وكاتباً، وشاعراً... يخاطب بلغته وثقافته الخاصة كلّ إنسان، بكونه إنساناً، أيّاً كانت لغته وعصره؟ وهل لأحد أن يبلغ الإنساني الجامع إلا من خلال الذاتي الخاص؟

شرف جبران أنّه شاهدٌ على إشكالية عصرٍ وأزمةِ ثقافةٍ وهويّة، يقترح نهجاً ويشقّ طريقاً. لا يتفرّد بحقيقة، فليس من النبوّة بمعناها الشائع في شيء. يكفيه أنّه مبدع اهتدى إلى مسرب من مسارب الذات العربية إلى الحداثة، وإلى العالمية. بذا استطاع أن يُغني الثقافة العربية ويوجّه المبدعين من بعده إلى بعض منابع الإبداع. وما عدا ذلك فنسبيّ، ولكلٍّ أحد أن يحكم وفق ما يرتئيه من معايير.

لذا يسعدني أن أقدّم إلى القارئ ما اهتديت إليه من إنسانية

جبران، ولا يفوتني أن أشكر مخلصاً صديقيَّ اللذين التزما بإنجاز هذه الترجمة على وجه السرعة: إياس الحسن الباحث المبرّز إضافة إلى كونه روائياً، وجمال شحيّد المعروف بدراساته وترجماته العديدة، وكذلك أشكر كاظم جهاد الكاتب والمترجم المعروف لاطلاعه على الترجمة. لهم جميعاً شكري مكرّراً، ولي وحدي تنسب هفوات وأخطاء لم يسمح لي الوقت باستدراكها. كما أتقدم بالشكر من الأستاذ الدكتور هيثم الناهي، مدير المنظّمة العربية للترجمة، لقبوله ضمّ هذا الكتاب المتواضع إلى المكتبة العربية خدمة لثقافتنا ومستقبل أبنائها من مواطنينا. كم سرّني وشرّفني بسعة آفاقه ونبل تعامله.

كنت قد أهديت الطبعة الفرنسية لذكرى مثقّف كبير كان لي نبراساً وأخاً، المرحوم أنطون مقدسي. فأكرّر الإهداء لذكرى رمز من رموز المواطنة الصادقة، وكم نفتقدك، يا أستاذ أنطون، وكم نفتقر إلى أمثالك، واليوم أكثر من البارحة.

بطرس الحلاّق

باريس، أيلول/ سبتمبر 2013

مقدّمة المؤلّف

1

لعلّ تاريخ الرواية العربية لم يُكتب بعد، بالرغم من وفْرة الدراسات الجزئية حول نشأة هذا الجنس الأدبي وتطوّره، أو عن أحد أعلامه أو بعض رواياته[1]. فمنذ أن أطلق نجيب محفوظ، في وجه المتعصّبين للشعر الناقمين على الرواية، صرخته الشهيرة: "القصة هي شعر الدنيا الحديثة" (الموسوي، 1988، ص 76)، والدراسات النقدية لا تني تتراكم ولكن لا بدّ من الإقرار بأنّها، في شقّيها العربي والاستشراقي معاً، اندرجت في سياق نظري - شغل المثقّفين فترةَ ما بين الحربين العالميتين - يقوم أساساً على موقف يتحيّز أصلاً إلى المنحى الواقعي بوصفه نموذج الرواية الأوحد. بناءً على ذلك التصنيف التجنيسي الضيّق، القائلِ صراحةً بأنَّ أفضل الأدب ما يعكسُ الواقع، راح النقد يُفاضل ما بين الأعمال الروائية

ملاحظة: يذكر اسم المؤلّف وسنة الصدور ثم، إذا اقتضى الأمر، رقم الصفحة، ويستطيع القارئ أن يعودَ إلى المراجع لمعرفة عنوان الكتاب أو المجلّة أو المقال.

(1) حُرّرت هذه المقدّمة قبل صدور كتابنا **تاريخ الأدب العربي الحديث** 1800 ـ 1945 بالفرنسية: *Histoire de la littérature arabe moderne* عام 2007.

باعتبار "نسبة" الواقعية المتضمَّنة فيها، وبالتالي، لم يكن بوسعه أن يقدّم صورةً صحيحةً عن النِّتاج الروائي المُتراكم منذ بداية النهضة وحتى أواخر القرن العشرين[2] نستدلّ على ذلك من خلال استعراض أعمال نقدية بارزة.

يعدُّ كتاب الباحث المصري حمدي سكوت، **الرواية العربية: ببليوغرافيا ومدخل نقدي 1865 ـ 1995**، أشمل عمل ببيليوغرافي عن الرواية العربية، ففي مقدّمته عن "الرواية الفنية" يصرّح، بعد استعراضٍ سريع للنِّتاج الروائي في القرنين التاسع عشر والعشرين: أنَّ مُعظمَ النقّاد يرون ـ بحقّ ـ أنّ التاريخ الحقيقي للرواية المصرية والعربية بالمعنى الدقيق للكملة، إنّما يبدأ بعام 1913 حين ظهرت رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل "ثم يبرّر حكمه بقوله إنّ هيكل" بنى روايته على أحداث حياته الخاصّة، فأكسبَ الرواية كثيراً من الواقعية التي لم تكن تتوفّر عادةً في رواياتهم، فضلاً عن أنَّ اختيار القرية المصرية مسرحاً لأحداث الرواية وشخوصها، قد مكّن المؤلّف، ابن القرية، من تقديم صورةٍ واقعية عن العادات والقيم والتقاليد وجوانب الحياة الريفية التي خبِرها هيكل وعايشها وانتقدها وانفعلَ بها عن قُرب، ثمّ وظّفها لخدمة الحدث، فاكتسبتْ الرواية بذلك أصالةً لم تتوفّر في ما كُتب قبلها من أعمال.

يتناغَم موقفُ حمدي سكوت مع موقفٍ سبقه إليه عبد المحسن طه بدر بخمس وثلاثين سنة، في كتابه **تطوّر الرواية العربية الحديثة**

---

(2) ذلك ما يثبته أيضاً محمد ناصر العجيمي في كتابه **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية** (العجيمي، 1998)، يؤكّد المؤلّف أنّ مفهوم (الأدب العاكس) قد تحكّم في النقد العربي أقلّه حتى السنوات 1960، حيث بدأتْ تظهر دراسات أسلوبية ثم بُنيوية ومن بعدها شعرية؛ وقد ظلَّ على دوره البارز حتى يومنا. أمّا النقد الاستشراقي فلم يشذّ عن تلك القاعدة إلا لِماماً.

في مصر، 1870-1938 (1963) والذي يعدُّ مرجعاً لا بدَّ منه لكلّ باحث في تاريخ الرواية. أهمية هذا العمل أنّه يستعيد محصّلة النقد الروائي السابق ـ بعد أن قام بمسحه مسحاً غير مسبوق ـ ويصوغه في قالب نظري، يطبّقه على كامل النتاج الروائي المصري تقريباً منذ الطهطاوي. يعتمد الباحث منهجاً اجتماعياً ـ تاريخياً، أخذه عن طه حسين واستكمله بشيء من النقدِ الماركسي المسمّى "علمياً"، فأصبح موضعَ تقدير الجميع لجديّته وصواب حُكمه وحُسن تصنيفه للأعمال الروائية. غير أنَّ المرء يبقى في حيرة من أمره أمام المعايير المُعتمدة في التصنيف، إذ إنّه يُدرج في نفس النسق من الأنساق الأربعة التي أخذ بها ـ أي: الرواية التعليمية، ورواية التسلية والترفيه، والرواية الفنية ـ نصوصاً شديدة التباين، بحيث إنّك لا تتبيّن حقيقةَ الرابط ما بين **تخليص الإبريز** للطهطاوي و**المدن الثلاث** لفرح أنطون؛ بل ينطمس ذلك الرابط ما بين الأعمال الآنفة الذكر وروايات جرجي زيدان، على سبيل المثال. كما أنَّ الباحث لا يبرِّر، على المستوى التقني المحض، الأخذ بهذه الأنساق. فما المانع، مثلاً، أن تكون رواية التسلية روايةً فنيّة بذات الوقت؟ الواقع أنَّ المؤلّف، باختياره صِفة "فنية"، يُفصح عن نهجه العام.

إنّ صفة "فني" ثنائية المعنى، تُحيل إلى مفهومين مُتمايزين: الجمالي والتقني[3]. يخوّل ذلك الالتباس المؤلّف أن يُماهي بين المفهومين على نحو ضِمني، وبشكل أخصّ أن ينتقل من دون أي تصريح من الأوّل ـ أي الرواية بوصفها عملاً فنياً مستقلاًّ ـ إلى الثاني، أي الرواية من حيث إنّها تقتضي أساليب تقنية خاصّة. بل

(3) إذا كانت كملة "فنّ" تُحيل الى الإبداع، فإنّ صفة "فنّي" قد استُعملت في العصر الحديث مقابلاً لمفردة (technique/ technologique)، وذلك قبل أن تَشيع مفردات مُقتبسة مثل "تقني" و"تكنولوجي" تميّز بين عالم الفنّ وعالم التقنيات الحديثة.

يشطّ بعض الشيء، فيحصر أنماط "التقنيات الروائية" وأساليب السرد بنمط محدّد، يقوم على ربط النصّ الروائي بمرجعيّته الاجتماعية ربطاً مُحكماً، وذلك باللجوء إلى بعض المفاهيم التي يُوردها في فهرس الكتاب. فلا يكون للنصّ، في نظر الباحث، أي حظّ من "الفنية" إن هو وقع في:

- "الهرب من البيئة المصرية إلى بيئات أخرى"،
- "التأثّر بالروايات المترجمة والأدب الشعبي"،
- "كون أغلب شخصياته غير مصرية"،
- "الهروب من معالجة شخصيات مصرية إسلامية" (ص 426)

يصبح مفهوم "فنّي/ تقني"، والحالة هذه، مرادفاً لمفهوم "واقعي"؛ ولا يخفى أنَّ ذلك يقتضي بدوره كفاءةً (لا تُتاح إلا لمن له صلة بتقنيات الغرب) تخوّل صاحبها القيام بتحليل الواقع تحليلاً صائباً، ومن هنا أيضاً تأرجحُ المؤلف بين مفهومي "فنّي" و"تحليلي"[4]. فلا يُعتبر أدباً حقيقياً إذاك إلاّ الأدب الذي يعكس الواقع بأكبر قدر مُمكن من الصدق، ويتوسّل "تقنيات" محدَّدة.

باعتماده هذه المقاربة، تأتّى للباحث أن يتوّج **زينب** "أوّل رواية فنية"، بما أنّها ترسم شخصيات مصرية، وتصف من مصر صميمَها أي ريفها، ويؤيّد حكمَه على جدارتها بعنصرٍ يستدعيه من خارج

(4) يعتبرُ الباحث أعمال محمد تيمور وعيسى عبيد وطاهر لاشين "فنية" "وفي نفس الوقت تحليلية"، أمّا **زينب** ففنية لا غير. كما أنَّ مفهوم "تحليلي" ملتبسُ المعنى عنده. هل ينطبق على تحليل المجتمع أم التحليل النفساني؟ واضحٌ أنَّ طه بدر يُجلّه في معناه الأوّل بينما يعتبره خللاً فنياً في معناه الثاني، ولذلك يعيب على "الرواية التحليلية" و"رواية السيرة الذاتية" (الفصلان 2 و 3 من القسم 2) أنهّما يقعان أحياناً في الفردية والغرابة.

النص: كون مؤلِّفها حسين هيكل عاشق لمصر، إذ يقول: "أما المنبعُ الأوّل فيتمثّل في إحساس هيكل بالواقع المصري وعلاقته به، وهو يكشف في تعلُّقه بهذا الواقع عن محبّة شديدة لكلّ ما هو مصري وتعلُّق به وليس ذلك غريباً عن هيكل، فهو من طلائع أبناء الطبقة الوسطى المصرية الذين نادوا بأن تكون مصر للمصريين، لا للأرستقراطية التركية ولا لغيرها من العناصر الدخيلة". (ص 318)

يُشير النهج النقدي الذي يتبعه طه بدر في تحليله، على نحو لا يرقى إليه الشكّ، أنّ الفنية الروائية تقتضي بطبيعتها المنحى الواقعي، وبما أنّ **زينب** تنحى هذا المنحى، فهي بطبيعة الحال رواية فنية وبما أنّها السبّاقة في هذا المجال، فهي إذن باكورةُ الرواية الفنية. لا يهمّنا في هذا السياق أن تكون أو لا تكون **زينب** أوّل رواية، إذ لا فائدة من مفاضلةٍ طالما أثارها النقدُ من باب العصبية القطرية، وخاصة بين مصر ولبنان، ما يهمّنا هو تأكيدُ ربط الناقد هنا بين الرواية الفنية والواقعية.

لم يقتصرْ هذا الطرحُ على النقد العربي، بل شمل أيضاً النقد الاستشراقي، الذي لم يتميّز إلاّ ببعض الحذر في الربط بين **زينب** ومفهوم الواقعية. نستدلُّ على ذلك باستعراض سريع لثلاث دراسات رئيسية. تُشير ندى طوميش، في كتابها **تاريخ الأدب الروائي في مصر الحديثة** (Tomiche, 1981)، إلى تيارات ثلاثة تتقاسم الرواية المصرية: التيار الواقعي، تيار الكبرياء، تيار الحنين أو الجنّة المفقودة، ومع أنّ معاييرها في التصنيف تمُتّ إلى الموضوع أكثر منه إلى الأسلوب الفني، فإنّها تُولي التيار الواقعي اهتماماً خاصّاً، فتنسب ريادته لمحمد تيمور، وترى بواكيره في **زينب**، وبها تستهلُّ فصلها "نشأة الرواية والقصة، أدب الأمل" على نحو يشي بالقصد. تبدأ بإبراز المواصفات المشتركة بين التيار الرومانسي و**زينب**، ثم تختم الفصل بقولها: "إنَّ

زينب تعبّر في الواقع عن الفكر الاجتماعي لدى النخبة الوطنية، المُنفتحة على تجارب الغرب وأنماطه الحياتية، المُلتزمة بالعمل على ازدهار البلد وبناء مستقبله". (ص 39) هكذا تبدو لها واقعية تيمور استكمالاً لمسارٍ بدأ مع **زينب** وقُيّض له أن يبلغ ذروته مع نجيب محفوظ. أما كتاب بروغمان الصادر عام 1984 بعنوان **مدخل إلى تاريخ الأدب العربي الحديث في مصر** (Brugman, 1984)، فيتناول أولاً نشأة "النثر الحديث" على يد مدرستي **الديوان وأبولو**، ثم يعود إلى بواكير الرواية والقصة عند بعض الكتاب، منهم جرجي زيدان وفرح أنطون، إلا أنّه يحصر "الرواية الحديثة" بأعمال كُتّاب ينتمون إلى مجلتي **الجريدة** و**السفور**، أهمّهم حسين هيكل يليه مباشرة محمد تيمور. يرى بروغمان أنَّ لهيكل الفضل في إنشاء أسلوب لغوي جديد (ص 240)، ولكنّه يؤكّد أيضاً وصفه "المبتكر" للطبيعة على طريقة بيار لوتي (Pierre Loti) (ص 241)؛ ولذا يدرجه في باب "الأدب القومي" الذي نادى به أستاذه لطفي السيد، وهو التيار الذي حدَّد وجهة "النثر المصري في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين"، أي النثر الوثيق الصلة بـ "الواقعية المصرية" التي ستسود الرواية المصرية لاحقاً (ص 232). في قوله هذا إشارة واضحة إلى الواقعية، أقلّه في أول مراحلها، التي منها يستمدُّ هيكل شرعيته الروائية[5] .

نجد الطرح نفسه أخيراً في مقالتي روجر آلين (Roger Allen) وهيلاري كيلباتريك (Hilary Kilpatrick)، الواردتين في كتاب **الأدب العربي الحديث** الصادر عام 1992 تحت إشراف محمد مصطفى

(5) ويضيف بروغمان (Brugman) بلهجة محايدة: "اعتُبر هذا العمل، منذ دراسة جيب (Gibb)، أوّل رواية مصرية"، قولٌ يوحي بتأييده موقف جيب.

بدوي (Badawi, 1992). فمن الواضح إذاً أنَّ مفهوم الواقعية، لدى هؤلاء الباحثين كلّهم، هو الحدُّ الفاصل بين مرحلتين بوصفه البؤرة التي منها انطلقت الرواية العربية بأكملها[6]. صحيح أنَّ هذه الدراسات لا تتناول ظاهرياً إلا النتاج المصري، غير أنّها فرضت ضمنياً موقفاً قام مقام "العرف العام"، فانسحبَ بشكل صريح على مُجمل النتاج الروائي العربي، ولا يغير في الأمر شيء وجودُ دراسات متفرّقة تنسب أبوّةَ الواقعية إلى أعمال أخرى، ولكن باعتماد المعيار نفسه[7].

لم يكن هذا التوافق بين النقدين العربي والاستشراقي محض صدفة، بل نجم عن ترافد عاملين تاريخيين: أوّلهما الوظيفة التي أناطها النهضويون العرب، كُتّاباً ونقّاداً، بالرواية؛ وثانيها المنحى النقدي الذي نحاه الاستشراق، فأساساً استجابت الكتابة الجديدة منذ **تخليص الإبريز**، لمطلب تحديث المجتمع، ونشأتْ على يد إصلاحيين قاموا بدور المربّي والموجّه الثقافي وأحياناً السياسي؛ وفي سياقهم نشأتْ الروايات الأولى. فسليم البستاني، وهو أوّل من برز من الروائيين[8]، عمل مع أبيه بطرس البستاني، الإصلاحي المرموق ومؤسّس أوّل موسوعة عربية بالمعنى الحديث، هي **دائرة المعارف** التي صدرت ابتداءً من 1875 من دون أن تكتمل. أمّا جرجي زيدان، فقد ناصبَ الرواية العداء بشراسة في مجلّته **الهلال** باعتبارها أدباً سِقطاً، ثمّ ما عتم أن تبنّاها سلاحاً متميّزاً في معركته التحديثية، وكذا

---

(6) وحدها إيزابيلا كاميرا دافلّتو تربط نشأة الرواية بتيار "الرواية التعليمية" انطلاقاً من فرانسيس مراش (Camera d’Afflitto, 1998).

(7) انظر: أدهم اسماعيل، 1938، وتوفيق الحكيم، 1945، ص 30، والموسوي، 1988، ص 30.

(8) أول من اشتهر من كتّاب الرواية بصيغتها الغربية، إذ بادر منذ 1970 إلى تأليف الرواية الاجتماعية وحتى التاريخية وذلك قبل جرجي زيدان بربع قرن. انظر: محمد يوسف نجم، **القصة في الأدب العربي الحديث** 1870-1913 (القاهرة: دار مصر للطباعة، 1952).

يُقال عن آخرين كثر، اتخذوا من الرواية أداةً لتطوير الواقع. تعمَّق هذا التوجّه خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين التي ضجّت بالثورات والمطالب القومية، وزُجّ بالنقد الوليد في نفس المعمعة. فمن **مدرسة المهجر** وامتداداها **(مدرسة الديوان)**، إلى تيار محمد تيمور الذي تفتّق عن نتاج **المدرسة الحديثة**، بقي همّ الإبداع الروائي والفكر النقدي الالتصاقَ بالواقع، اجتماعياً كان أم نفسانياً، سعياً إلى تثويره. فها النقد عند ميخائيل نعيمة (الغربال، 1923) كما عند العقّاد **(الديوان في النقد والأدب، 1921)** يدور حول مفاهيم من قبيل حياة/ واقع، تعمل عملها حتى في ملَكة التخييل؛ ولا يشذُّ المنفلوطي عن تلك القاعدة[9]. أمّا "قانون الإيمان" عند الرومانسيين، كما يتجلّى في بيان عيسى عبيد الوارد في مقدّمة روايته **ثريا** (1922)، فيعتمد نفس المبادئ: "نريد أن تكون لنا آداب مصرية تمثّل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذي نعيش فيه. تمثّل الزارع في حقله، والتاجر في حانوته، والأمير في قصره، والعالم بين تلاميذه وكتبه، والشيخ في أهله، والعابد في مسجده وصومعته، والشاب في مجونه وغرامه. أي نريد أن تكون لنا شخصية في آدابنا"، "ويستفيض أخوه شحاته في الإيضاح": "فكما أنّ المصوّر الفنّان تظهر براعته في تصوير صور مطابقة للأصل، فكذلك الكاتب تظهر قُدرته بتصوير الحياة كما هي". (مقدمة روايته **درس مؤلم**). لقد اعتمد هؤلاء المثقّفون، المُستبعدون من السلطة السياسية، تلك الدينامية بقصد الانخراط مجدّداً في حركية السلطة الاجتماعية فضلاً عن السياسية، إنّ تيسّرت. حين اجتاح النقد

---

(9) انظر: "مقدّمة" الجزء الأول من **النظرات**، 1921، من الملاحظ أنّ المنفلوطي، شأنه شأن العقاد وغيره يعتبر الخيال بعداً أساسياً في الأدب، شرط أن يبقى لصيقاً بالواقع، بعكس المبدأ القائل إنّ الخيال بحدِّ ذاته هو الواقع.

الماركسي الميدان ابتداءً من العقد الخامس، ازداد ذلك التوجّه رسوخاً، فأصبح الكاتب المُلتزم وحده جديراً بلقب الكاتب، وباستثناء بعض الدراسات المتأنية ـ شأن **في الثقافة المصرية** لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس 1955، انصاعتْ "أغلبية الدراسات لمفهوم الواقعية الاشتراكية" من دون أن تتجنّب الوقوع أحياناً في شرك "الجدانوفية"[10]. "فما عدنا نشهد، على مدى عقدين، إلا دراسات حول "الرواية والفلاح"، "الرواية والطبقة العاملة"، "الرواية والثورة"، إضافةً إلى بعض دراسات نظرية تمجّد "التيار الواقعي" و"الواقعية الاشتراكية"، باعتبارها الأدب الحقيقي الوحيد.

أما النقد الاستشراقي - ونموذجه كتابات جيب (Gibb) التي كان لها، إلى جانب دراسات يحيى حقي (حقي، 1975)، الباع الطولى في تكريس **زينب** باكورة الرواية العربية، فقد نحا نفس المنحى واتخذ من الواقعية معياراً مطلقاً. لم يهدف هذا النقد في المقام الأول لا إلى دراسة الأدب، بل إلى دراسة المجتمعات العربية من منظور سوسيولوجي بالمعنى الواسع؛ غير أنّه سعى إلى غرضه متخذاً من الأدب مادّة من بين مواد أخرى، فراح يرصد صورة المجتمع من خلال الأعمال الأدبية وعلى نحو لا يخلو من السذاجة، بحيث إنّه لم يولِ أي اهتمام لخصوصيةِ النصِّ الأدبي ولم يلتفت إلى "أدبيّة" النصّ، فليس من باب الصدفة أن يضمَّ جيب مقالاته عن الرواية العربية إلى مقالات أخرى ليخرجها في مجلد واحد، يحمل عنواناً شديدَ التعبير هو **دراسات في حضارة الإسلام** (Gibb, 1962) ولا بأس من الإشارة أخيراً إلى أنَّ جيب، شأنَ عدد من زملائه ممن مارسوا

---

(10) لعل أوضح مثال على ذلك كتاب **المغامرة المعقّدة** لمحمد كامل الخطيب، 1976.

نقد الرواية العربية، لم يتدرّب، حتى في الأدب الإنجليزي، على الأساليب النقدية التي تخوّل صاحبها الخوض في هذا المجال[11]. لا يشذُّ عن هذه القاعدة إلا بعض المؤرّخين وحفنةٌ من شخصيات متميّزة.

باعتماده الواقعية معياراً مطلقاً، وقعَ هذا النهج النقدي في خللٍ منطقي على المستوى المعرفي العام وعلى صعيد تصنيف الأنساق الأدبية، مما حدّ من قدرته على إدراك الأدب والحكم عليه الحكم الصائب، فما الذي يبرّر، على المستوى النظري، اعتبار المنحى الواقعي النموذجَ الأكمل للجنس الروائي؟ صحيح أنَّ النقدَ الأكاديمي الفرنسي يميلُ في أغلبه إلى مثل هذا الموقف، نُمثّل على ذلك بميشال ريمون (Michel Raimond) في كتابه **الرواية منذ الثورة** (Raimond, 1967) حيث يؤكّد أنَّ بالزاك (Balzac) برهن، ولا سيّما في **الكوميديا الإنسانية**، أنّه "أبو الرواية الحديثة" (ص 83) السائرة نحو ذروتها في "واقعية" فلوبير (Flaubert) و"طبيعية" زولا (Zola). لكن النقد الفرنسي نفسه راح، منذ بداية القرن العشرين، يفنّد هذا المزعم، تفنيداً تفاقم مع النقد الجامعي في أواخر القرن[12].

---

(11) من الواضح أن التخصّص في علم الاستشراق يركّز تقليدياً على التمكّن من اللغة، فما أن يُتقن أحدهم العربية حتى يُعتبر أخصائياً في العالم العربي بل والإسلامي، وفي كافّة المجالات: تاريخ والإسلاميات والفلسفة وعلم الاجتماع والأدب والعلوم... إلخ. بقي الأمر على هذا الحال حتى نهاية القرن العشرين. حتى في أيامنا هذه، لا يزال أساتذة العربية الجامعيون يُستشارون في قضايا مثل الحجاب ووضع المرأة وفي أي حدث سياسي لأي بلد عربي أو يظنونه عربياً بسبب ارتباطه بالإسلام. أشار إيف غونزاليس لذلك في مقال **الأدب العربي والمجتمع** (Gonzalez-Quijano, 1999).

(12) الواقع أن تبنّي "الواقعية" اقتصر على النقد الأكاديمي الذي منه نهل النقد العربي ابتداءً من طه حسين. أما المبدعون فقد ندّدوا به منذ أيام بالزاك؛ نذكر منهم فلوبير بالذات *La domination* du style, un livre sur rien واشتدَّ التنديد في بداية القرن مع بول فاليري =

من علامات الخلل، بل الاعتباط، في هذا النهج أنّه لم يسرِ إلى أي ثقافة أوروبية أخرى. هكذا، إذ إنَّ والتر سكوت (Walter Scott) يحتلّ في الأدب الإنجليزي وفي الرواية بالذات موقعاً متميزاً، مع أنّه أنشأ الرواية التاريخية، لا الرواية الواقعية. أضف إلى ذلك أنَّ الروائيين الفرنسيين أنفسهم، بما فيهم بالزاك[13]، اتخذوه نموذجاً. أمّا النقد الألماني، فيُحِلّ غوته (Goethe) في المرتبة العليا ـ مرتبة الكلاسيكية ـ من دون أن يشير من قريب أو بعيد إلى واقعيته. يستحيل تحديد الفنّ الروائي تحديداً معيارياً، إذ إنّه، حسب تعبير فريدريتش شليغل (Friedrich Schlegel)، "في صيرورة" مستمرّة وأنّه "في جوهره لا بدَّ له أن يبقى أبداً في صيرورة من دون أن يكتمل يوماً"[14]. أجل، إنّ الرواية الواقعية أعجزُ من أن تُعبّر عن لبّ الحداثة الروائية.

لا بدَّ للنقد العربي أن يُجيب عن خلل آخر يعتورُ منهجَه التصنيفي. فلماذا ينسب نشأة الرواية إلى الواقعية بينما ينسبُ تحديث الشعر إلى الرومانسية، مع أنّ الظاهرتين تتعاصران وتندرجان في نفس الدينامية؟ يُجمع نقّاد الشعر على رأي يلخّصه عبد القادر القط، إذ يقول إنَّ الشعراء التحديثيين "لم يحفلوا كثيراً بآثار الاتجاه الواقعي الذي كان قد بدأ يسود الأدب الأوروبي منذ منتصف القرن التاسع

= وجورج دوهاميل (Georges Duhamel, *Essai sur le roman* (Paris: Marcelle Lesage, 1925)) وفرانسوا مورياك (*Le roman*, 1928) والسورياليين وعلى رأسهم أندريه بريتون، ثم بلغ ذروته مع موريس بلانشو (*Le livre à venir*, 1959/ *L'entretien infini*, 1969) ومُنظّري الرواية الجديدة Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Minuit, 1963).

(13) أشار إلى هذا في مقدمة كتابه *La comédie humaine*.

(14) انظر: Philippe Lacoue-Labarthe et Nancy Jean-Luc, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Poétique (Paris: Seuil, 1978), p. 112.

عشر، بل تخطّوه عائدين إلى آثار النصف الأول من ذلك القرن حيث ازدهرتْ الرومانسية وأثمرتْ تراثاً بديعاً من الشعر والقصة"[15].
إنّ موقف الشعر جليّ، ولا سيّما ابتداءً من خليل المطران الذي، في إبداعه كما في نقده "وبخاصة في **المجلة المصرية**"، اتخذ من الرومانسية وسيلته الوحيدة لتجديد الشعر، واستجرَّ إليها **مدرسة المهجر** ثم **مدرسة أبولو**، ممهّداً بذلك السبيل لجيل من شعراء مُقبلين على تقويض العروض الكلاسيكي في الأربعينات ليحلّوا محلّه "الشعر الحرّ". فكيف يبرِّر النقدُ سلوكَ الرواية مساراً معاكساً؟ لا مبرّر عندنا لذلك التباين، وخاصّةً أنَّ للشعر والرواية نفس الهدف: العمل على انبثاق الفرد بوصفه ذاتاً فاعلة، والمساهمة في ابتكار صيغ جديدة كفيلة بالتعبير بشكل أفضل عن تلك الذات الناشئة؛ ـ وذلك ما لا ينكره الآخذون بالواقعية وهم المتحدّرون، شأن الرومانسيين، من فكرة "التنوير"[16]. فلماذا يتبلور مقصدُ انبثاق الفرد في صيغة رومانسية في الميدان الشعري، وفي صيغة واقعية في ميدان الرواية؟

تجلّى خللُ هذا النقد في عجزه مرّتين: مرّة حين انطبق عليه فهم أعمال أدبية سبقت أو عاصرت الأعمال التي اصطفاها بذريعة واقعيتها؛ ومرّة أخرى حين عجز عن إدراك ماهية تلك الأعمال المُصطفاة بالذات. هكذا ـ وعلى سبيل المثال ـ لم يتيسّر له يوماً أن

---

(15) انظر: **القط**، 1981، ط 2، ص 135 وعلى ذلك مذهب (أدونيس (1979) ومحمد بنيس) 1989–1991 على السواء.

(16) صحيح أنّ تيار Der Sturm and Drang الألماني وقف في وجه فلسفة التنوير، غير أنَّ هذا لا يقوم دليلاً على التناقض بين الرومانسية والواقعية. كان ستاندال (Stendhal) معجباً بالأنوار والقانون المدني الذي وضعه نابليون، وهو يكتب روايات بشخصيات رومانسية واضحة، شأن فابريس دل دونغو وجوليان سوريل حذا بالفعل حذو روسو القائل: "إنّ التزامي بقاعدة الانقياد إلى العاطفة يؤيّده العقل نفسه".

يُقدّر حقّ قدره عملاً مدهشاً سبق **زينب** بستة عقود، هو **الساق على الساق في ما هو الفارياق** (1855). رماه في خانة "المقامة" الهجينة أو صنّفه في تيار الإحياء؛ وفي أحسن الحالات اعتبره نطفةً روائية، بالرغم من أنّه اعتبرَ مؤلّفها "أكبر موهبة قصصية أُهدرت في مطلع نهضتنا الأدبية" (نجم، 1952، ص 245). أما أعمال جرجي زيدان ـ بشهرته التي أثارت حنق الكثيرين ـ فقد صنّفها، حين تسامحَ، في باب "الرواية التاريخية الوليدة"، وحين تصارمَ في باب "التسلية والتعليم". استبعدَ فرانسيس مراش بسبب "رومانسيته المثالية"، وأجهزَ على المنفلوطي بسبب "عاطفيته البدائية". من جهة أخرى، نظر إلى الفترة ما بين **زينب** ومحفوظ وكأنّها فترة كمون أدبي سبقت بروز "العملاق"، بينما تشير كافّة الدلائل ـ ومن دون أي تطاول على قامة صاحب جائزة نوبل ـ إلى أنّ عدداً غير يسير من الأعمال الروائية الصادرة في مصر وغيرها في تلك الفترة قد لعب دوراً بارزاً في تطوّر الرواية العربية، من دون أن يمتّ للواقعية بصلة، ولا شكّ أنّ هذه الأعمال هي التي حوّلت مسار محفوظ بعد الستينات؛ منها تلك الروايات التي أُدرجت قسراً في تيار الواقعية شأن **عودة الروح** لتوفيق الحكيم 1933، **إبراهيم الكاتب** للمازني 1931، **سارة** للعقّاد 1938 و**الأيام** لطه حسين 1929 ـ 1939 ومنها أيضاً أعمال قليلة الانتشار مثل كتابات بدر ديب وإدوار خراط، وأعمال أخرى بقيت هامشية ردحاً طويلاً من الزمن، مثل كتابات محمود المسعدي في تونس. هكذا تمَّ تغييب جانب مهم من النتاج الروائي.

أمّا الروايات التي ميّزها النقد لواقعيتها، بدءاً بـ **زينب**، فقد أخفقَ في إدراك جوهرها. فهل تتجلّى أبعاد **زينب** الحقيقية من زاوية محض واقعية؟ وأيّة واقعية هذه؟ مُبتسرة، مُجتزأة، مُفرغة من مضمونها، إذ إنّها لم تنتج سوى وصف يتّسم بالحنين إلى

ريف متوهّم، كما أشار عبد الرحمن الشرقاوي في حديثه عن **زينب**: "وتمنيت لو أنَّ قريتي كانت هي الأخرى بلا متاعب، كالقرية التي عاشت فيها زينب. الفلاحون لا يتشاجرون على الماء، والحكومة لا تحرمهم من الريّ، ولا تحاول أن تنزعَ منهم الأرض أو تُرسل إليهم رجالاً بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج، والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحطُّ الذباب على عيونهم الحلوة، وتمنيت لو أنَّ قريتي هي الأخرى كقرية زينب، لا ينزلُ فيها من الرجال والنساء بعد البول دمٌ صديد، ولا يدهَمُ أهلَها المرضُ المفاجئ في جنوبهم، فيتلوّى الإنسان منهم لحظةً ويطلق صرخات يائسة فارغة من حدّة الألم، ثم يسكت إلى الأبد" (مقدّمة **الأرض**، 1952). أمّا تصوير الشخصيات فلا ينمُّ عن قدر أكبر من الواقعية، وعلى كل حال فإنّ قدره في **زينب** أيسر بكثير منه في روايات سبقتها، مثل روايات محمود خيرت **الفتى الريفي** و**الفتاة الريفية**، 1905 ومحمود طاهر حقي **عذراء دنشجواي**، 1906. أما حين سعى النقد إلى إنقاذ جبران بتأكيد جانبه الواقعي، فإنّه لم ينجح إلاّ في ابتساره إلى نموذج مجهض عن رواية بورجوازية صغيرة عجزت عن إتمام شوطها في وعي الواقع كما هو[17].

هكذا أدّى هذا النهجُ التجنيسي الضيق إلى اعتبار الروايات السابقة والمعاصرة لـ **زينب** أدباً تمهيدياً، وإلى تغييب الروايات التي برزت ما بين 1920 وتجلّي نجيب محفوظ، وفي نهاية المطاف إلى

(17) ذلك ما يتجلّى في نقد: يمنى العيد، **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين** (بيروت: دار الفارابي، 1979). أمّا مارون عبّود المُنتمي إلى جيل سابق فإنّه حكم على نتاج جبران حكماً أكثر دقّة وألصق بالمفهوم الأدبي. مارون عبّود، **مجدّدون ومجترّون**، ط 4 (بيروت: دار مارون عبود، 1975)، ص 241.

عدم إدراك حقيقة **زينب** وأخواتها المدرجة في باب الواقعية.

2

نُنَحّي جانباً ذلك المنهج غير الناجع في قراءة الأدب، لنأخذ بمقاربة نصية صريحة تقوم على مواجهة النتاج الروائي الوليد، من دون أحكام مسبقة، ولكن أي نصّ نختار؟ بسبب افتقارنا لدراسات كافية عن مجمل النتاج منذ بداية النهضة، من شأنها أن ترشدنا وتبرّر خيارنا، فضّلنا أن نسلك مسلكاً عملانياً، فاخترنا فترة تاريخية وأثراً أدبياً من آثارها. الفترة! تلك التي شكّلت منعطفاً في تاريخ المجتمع والثقافة، شهد، في رأينا، تبلّور الإشكالية الأدبية الحديثة: بداية القرن العشرين. فقد عرف العقدان الأوّلان منه مخاضاً أدّى إلى تحوّلات كبرى فرضت نفسها في ما بعد؛ ومن أهمّها: المطلب الوطني/ القومي، بداية تعميم التعليم، ثم بروز المشاريع القومية الكبرى. تحوّلات انبثقت من رؤيةٍ جديدة للعالم، مهّدت بدورها الطريق لثورات سياسية ما عتمت أن اجتاحت المجتمعات العربية. إذ إنّ النهضة الأولى كانت قد استنفذت طاقاتها، فأخلتْ السبيل أمام النهضة الثانية، حسب تعبير جاك بيرك (Jacques Berque)، فكان ذلك الانفجار الثقافي والأدبي، الذي مهّد لبروز كبار أعلام القرن العشرين، ولبلورة أولى التيارات والمدارس التي أنتجتْ، في العقدين الرابع والخامس من القرن، الثورات الأدبية الكبرى، فما المانع أن تكون تلك الحقبة بالذات حقبة التحوّل في الفن الروائي؟

وأي أثرٍ نختار؟ أعمال جبران، فبالرغم مما نستشعره من ضيق تجاه هدير كلامه الغائم، وتجاه فكر ـ ولا سيّما المتضمّن في كتاباته الإنجليزية ـ أقرب إلى خطاب إمام طريقة (أو الغورو)، يثيرُ الملل من شدّة أثيريته ووعظيته، وإنْ اعتبره جمهورُ المعجبين به صفوةَ

الفكر الفلسفي؛ نعم، بالرغم من ذلك لا يمكننا أن نتجاهل وقعه البالغ على جمهور القرّاء كما على الكُتّاب، ذلك الوقع الذي لا يستطيع أن يباريه فيه، أقلّه بحسب علمنا، إلاّ مصطفى لطفي المنفلوطي[18]. بإثارته جدلاً مريراً، تأتّى لجبران أن يؤثّر تأثيراً طويل الأمد، ولكن يتعذّر علينا أن نُحدِّد بدقّة حجم التأثير الناجم عن مؤلِّفاته العربية، وذلك بسبب تلك الكتابة المتعدّدة الوجوه، المزدوجة اللغة (العربية والإنجليزية)، المُتشعّبة الميادين (الكتابة، الرسم والنحت). تشير الدلائل إلى أن تأثيره لم يكن باليسير، فقد كان جبران الوجه الأبرز في مدرسة المهجر، مما خوّله أن يترأّس **الرابطة القلمية** منذ تأسيسها، وكانت الصحافة العربية، وعلى الأخصّ في لبنان ومصر، تبادر إلى نشر مقالاته فور صدورها في صحافة المهجر، وأحياناً بتغييب اسمه (أنطوان غطاس كرم، 1981، ص 137). يذكرُ ميشال بيطار، مدرّس العربية في السوربون، أنَّ قصته **وردة الهاني** التي نشر ترجمةً لها في المجلة الباريسية "ألف قصة جديدة"، في تشرين الثاني عام 1910 "أثارت بعد صدورها عام 1908 أكثر من مئتي مقال نقدي بالعربية" (دحداح، 1994، ص 219) ولا يخفى ما أثارته كتاباته، ولا سيّما **الأجنحة المتكسرة**، من جدل وإدانة في المشرق، وبغضّ النظر عمّا كان جبران يختلقه عن نفسه "في رسائله لبربارة يونغ (Barbara Youg) وماري هاسكل (Mary Haskell)"، نعرف أنّ مجلة **الهلال** المصرية قد حُجبت بسبب نشرها مقاله **لكم لبنانكم ولي لبناني** (داية، 1988، ص 371)، وأنَّ

(18) صحيح أنّ "المسامرات" التي ازدهرت منذ نهاية القرن 19 كانت تنافسهما لدى الجمهور، غير أنّ ما يميّزها عنهما أنّها "نسق" أدبي مغفل، لا يقوم مقامَ العمل الفردي وصحيح أنّ جرجي زيدان كان يزاحمهما على الشهرة في رواياته التاريخية، إلا أنَّ شعبيته تراجعت بسبب الموقف العدائي الذي وقفه النقدُ منه.

المنفلوطي هاجمه هجوماً عنيفاً في مجلة **المؤيّد** عام 1908، وكذلك فعل لويس شيخو في مجلة **المشرق** عدد (21، 7، عام 1923).

ذلك التأثير الذي مارسه أثناء حياته ـ في المؤيّدين له والمندّدين به ـ لا يزال مستمرّاً حتى أيامنا هذه. نستنتجُ ذلك من طبعات مؤلّفاته العربية المُتتالية، وأحكام المُبدعين والنقّاد عليه، والدراسات التي تناولت أدبه. تشير الإحصائيات أنَّ عدد هذه الدراسات الصادرة بالعربية حصراً حتى عام 1981 هو: أكثر من 50 كتاباً و100 فصل من كتاب، ومن 650 مقالاً صحفي، إضافة إلى عدد من المراجعات والرسائل والأطروحات الجامعية؛ وذلك قبل أن تتوالى الدراسات الأدبية المحضة في العقدين الأخيرين من القرن. أما أحكام الأدباء فيُجملها قول أدونيس: "تبقى أهمية جبران في أنّه سلك طريقاً لم تعرفها الكتابة العربية، في أنّه هدم الذاكرة وبنى الإشارة، فكان بذلك بداية، ولذلك فإنَّ المسألة الأخيرة في دراسته ليست الإلحاح على شكلية التعبير، بقدر ما هي الإلحاح على نوعية هذه البداية" (أدونيس، 1979، ص 210) ويخلص أنطون غطّاس كرم، من جهته، إلى هذا الحكم: "كأنَّ الشرق العربي كان ينتظر مجدِّداً يعبّر عن مأساة كيانه الاجتماعي ـ السياسي برمّتها [...] وكان لا بدَّ لإنجاز هذه المهمة من إنسان غريب مقتلع الجذور... وكان المُجدّد لبنانياً مهاجراً [...]، أنشأ بيسر أدباً عبّر عن جوهر مطامح الأمّة، فسرى في الأوساط الشعبية... وكأنّ نشأت هذا الأدب كلاسيكية جديدة، أفاد منها عدد كبير من الشعراء والناثرين في لبنان وسوريا" (Karam, 1981, p. 210) وكان باستطاعة كرم أن يضيف: كما في مصر مع أبي شادي، أو في تونس مع الشابي[19].

(19) ذلك ما يشير إليه النقاد ومنهم خليل حاوي 1982، ص 253-257 والتليسي 1984.

قُيّض لجبران ذلك التأثير بسبب أسلوبه الأدبي الخاص المتفرّد عن الأساليب الشائعة، الذي أفصح عن منطلقاته النظرية المتميّزة، في بعض كتاباته.

يدعو جبران إلى قطيعة مُطلقة عن دينامية النهضة، ولا يني يصرّح بذلك على رؤوس الأشهاد مباشرة أو على لسان شخوصه. يعلن على لسان إحدى شخصياته: "الشعراء في الجاهلية والأدباء المولّدون قد نظموا أيامهم ولياليهم شعراً شريفاً خالداً لا يزول تأثيره. أمّا شعراء العصر في مصر والشام، فلا ينظمون ما في نفوسهم من العواطف، ولا يصوّرون ما في حاضر بلادهم من الميول، بل يصرفون العمر وراء ما قاله الأقدمون في الشرق أو إلى تعريب ما يبتكره الإفرنج في الغرب. لقد قلّبت مئة ديوان وديوان من الشعر العربي المنظوم في الخمسين سنة الأخيرة، فلم أجد قصيدةً واحدة ذات أسلوب جديد أو نفس خاص، يبيّن أخلاق ناظمها ويشفّ عمّا يراود روحه من الأحلام وما يجاور ذاته الخفيّة من أفراح الحياة ومأساتها. لقد استعرضّتُ واستوضحتُ شعراءنا المعاصرين واحداً إثر واحد، فوجدت لبعضهم قليلاً من الصناعة اللفظية، ولكنّني لم أجد لواحد منهم ذرّةً من الفنّ"، ثم يستدرك قائلاً إنّ تلك "حركة، فلا تدعوها يقظة أو نهضة" (كيروز، ج 2، قسم 1، ص 130-137)[20]، وفي إجابته على استطلاع أجرته مجلة **الهلال** عام 1923 يعلن بصريح العبارة: "في عقيدتي أنّ ما نحسبه نهضة في الأقطار العربية ليس أكثر من صدى ضئيل للمدنيّة الغربية الحديثة، ذلك لأنَّ هذه النهضة المباركة لم تختلِق شيئاً من عندها، ولم يبِنْ منها ما كان موسوماً

(20) ويضيف في **حفّار القبور والمبخّرون**: "هل تفاخرون بالنهضة وما هي غير ترجمات بليدة عن كتب الإفرنج وبعض الدواوين من الشعر العقيم العتيق الذي لا يتعدّى بمعانيه ومبانيه حدود التهنئة والمديح والرثاد؟" المصدر نفسه، ص 253.

بطابعها الخاص أو ملوّناً بصفتها الذاتية". ثم يستأنف شارحاً أنَّ العالم العربي أشبه بإسفنجة تمتصّ الماء "ولا تتحوّل إلى ينبوع ماء حيّ" (داية، 1988، ص 354). بهذا القول يُجهز جبران على شعر ناصيف اليازجي وشوقي وعلى كافّة الأعمال الروائية والمسرحية المتراكمة منذ بداية القرن التاسع عشر.

التزاماً بهذا الموقف الحاسم، يستبعدُ جبران من قاموسه، حين يتناول الإبداع الأدبي، كلمة "أدب"، فيستبدلها بكلمة "شعر"، لأسباب نحلّلها لاحقاً. يرفض هذا المصطلح الذي أقرّه بطرس البستاني في **دائرة المعارف** الشهيرة، ودرج عليه النقاد عرباً ومستشرقين في تناولهم لـ "تاريخ الأدب"(21). تكاد كلمة "أدب" أو أديب، أدباء... لا ترِد تحت قلمه إلا في معرِض التنديد بنتاج معاصريه وسابقيه ممن يعتبرهم نظّامين متكسبين. ذلك ما حدا به إلى استعمال كلمة "لغة" في بيانه الشهير **لكم لغتكم ولي لغتي** (مسعود، 1932، ص 132)، استبعاداً منه لكلمة "أدب"، وما دفعه إلى إطلاق اسم "الرابطة القلمية" بدلاً من "الرابطة الأدبية" على منتداه الأدبي(22).

برفضه لمفهوم "أدب" رفضاً قاطعاً، يصدرُ جبران عن وعي حادٍّ بأنّه يؤسّس لمنحى جديد كلَّ الجدّة. يصرّح لماري هاسكل

(21) تحت عنوان "تاريخ الآداب العربية" أو ما يقاربه صدرت كتب كثيرة، في الألمانية منذ 1850 وأشهرها كتاب بروكلمان، وفي الإنجليزية منذ 1890، وفي العربية منذ أواخر القرن: محمد دياب 1900، حسن توفيق العدل 1904، لويس شيخو 1910 ثم جرجي زيدان 1910 وعبد الرحمن الرافعي 1911 وأحمد ضيف 1921، من دون أن ننسى **منهل الرواد في علم الانتقاد** لقسطاكي الحمصي 1907.

(22) من النصوص التي ترِد فيها كلمة "أدب" بالمعنى السلبي: **المخدّرات والمباضع، الصلبان، الاستقلال والطرابيش**، وفي مقاطع كثيرة من مجموعة **العواصف**.

(Mary Haskell) عام 1914: "أنّ في الأدب العربي أشياء كثيرة أعظم من آثاري، لكنّي أقول بصراحة إنَّ آثاري هي أكبر آثار اللغة العربية اليوم" (الصايغ، 1990)، بل لا يتورّع عن مقارنة نفسه بأعظم أدباء الغرب، إذ يصرّح لها أيضاً قولاً نقلته بأسلوبها: "قال لي إنَّ الشكل الذي استعمله في **الأجنحة** هو تحوّلٌ في الأدب العربي، تماماً كما كان الشكل الذي استعمله كولريدج (Coleridge) ووردزورث (Wordsworth) تحوّلاً في الأدب الإنجليزي، فهو يستعمل لغته الخاصة به ـ لا لغة القوم البسطاء ولا لغة الأساتذة" (الصايغ، ص 280).

يلمّح هذا الهجوم الكاسح، بغض النظر عن حكمه المتسرّع، إلى الخطوط العريضة التي يعتمدها جبران في مشروعه المناوئ لمشروع النهضة الأدبي، كما أنّه يفصح عن مصادر وحيه. فما هو أدب النهضة هذا؟

تبدو لنا النهضة وكأنّها درب آلام في سبيل الكشف عن الذات، مسارٌ نجم عن نظرة إلى الغرب هزّت قناعاتنا. رفضت النهضة صورة الحاضر المهينة، إذ رأتْ فيها صورة كاذبة عن الواقع، فدمغت ذلك الواقع بتسمية "عصر الانحطاط" ثم راحت تبحث عن ذاتها في صورة ماضٍ "مجيد" اعتبرته، وفق منطق ميثولوجي شائع، صورة صادقة عن الواقع في جوهره. غير أنَّ هذه الصورة تماهت عندها مع صورة غرب مبدع، سيد قدره، وغازٍ، فانعقدت إذّاك جدلية غريبة ترتكز على ثلاثة مفاهيم ـ الحاضر، الماضي، الغرب ـ حملت النهضويين على استعادة التراث، وفقاً لمعايير غربيّة لا تتناقض مع التراث، بغيةَ بناء حاضر جدير بالماضي المتخيّل، يخوّلها استرجاع دورها التاريخي في مواجهة الغرب. ذلك ما يفسّر منحى التحديث الاجتماعي الذي انتهجته النهضة في الميدان الأدبي، وكذلك المنبع

الذي قصدته: المنبع الثقافي لا المنبع الديني، كما أنه يفسّر انكبابها على نبش اللغة الكلاسيكية، على نقيض ما فعلته النهضة الأوروبية حين استبعدت اللغة القديمة (اللاتينية) وأقدمت على صياغة لغة جديدة اقتبستها من اللهجات العامية.

انبثقت من هذا المنطق حركية مزدوجة تقوم على مبدأ الاستعادة والاستعارة. تمثّلت الاستعادة في ما سمّي "الإحياء" : إحياء اللغة والأجناس الأدبية، فمن جرمانس فرحات (ت. 1732) إلى ناصيف اليازجي (ت. 1871) فإلى أحمد شوقي (ت. 1931)، تضافرتْ جهودُ المثقّفين لإطلاق ورشات عمل تبث المعرفة في الميادين كافّة. ورشة لغوية تُعالج المعجمَ (في **الجاسوس على القاموس**)، النحو والصرف (**مبحث المطالب**)، البلاغة والعروض... وورشة أدبية تتناول الأجناس كافّة: تعاقبت **المقامات** وعلى رأسها (**مجمع البحرين**)، و**الرحلات** إلى أوروبا والعالم الإسلامي وخاصة إلى الأماكن الإسلامية المقدّسة، و**الإخوانيات** الحقيقية منها والمتخيّلة؛ وتدفُّق الشعر بأغراضه كافّة: الوصف والغزل، الفخر والهجاء، التصوّف والزهديّات والحِكم، وشملَ حتى علم المنطق والطبّ والقواعد؛ وشاع التفسير والنقد بأسلوبه القديم، فانكبّ الأدباء على شرح دواوين السلف وعلى رأسهم المتنبي والبحتري، أو ممارسة أساليب النقد القديم، حيث برع حسين المرصفي (**الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية**، 1875).

مع فارق زمني ضئيل تصاعد **الاقتباس** ـ من طريق استعارة التراث الغربي ـ فتعرّف الأدب العربي لأوّل مرّة على جنسين آخرين هما المسرح والرواية. لا شكّ أنّه من الغرابة بمكان أنّ المسرح، وهو جزء من الثقافة اليونانية التي لم تكن غريبة على الفكر العربي، لم يعرفه أدبنا إلاّ مؤخّراً على يد مارون نقّاش في لبنان بدءاً من

1848 وأبو الخليل القباني في سوريا بدءاً من 1865[23] استعارا مسرحيات موليير وتصرّفا بها لتتلاءم وذوق الجمهور (تعديل الشخصيات، إدخال الأغاني...)، وأخرجاها إخراجاً مسرحياً وفقاً لنفس المبدأ؛ كما اقتبسا قصصاً من ألف ليلة وليلة وسير بعض الشخصيات التاريخية لمسرحتها. ثم تبعهما يعقوب صنوع في مصر (بدءاً من 1871) مسلّحاً بقدر أكبر من المهارة، فاقتبس الأوبيريت التي آثرها لأنّها أشدّ وقعاً في النقد الاجتماعي والسياسي. فتح هؤلاء الطريق أمام فرق كثيرة أخرجت مسرحيات، مترجمةً في غالبها من التراث الكلاسيكي في فرنسا وإنجلترا، وأخرى مكتوبة مباشرة بالعربية، وعهدا بتمثيلها إلى أشخاص ما لبثوا أن أتقنوا فنّ التمثيل. أما الجنس الروائي فقد برز فعلياً ـ هذا إذا استثنينا أعمال فرانسيس مراش الصادرة عام 1865 وغيرها ـ على يد سليم البستاني، الذي ابتداء من عام 1870 تأليف قصص قصيرة وروايات ذات منحى تاريخي أو اجتماعي أو غرامي، غير مكتملة الصنعة، نشرها أولاً في صحف والده على شكل مسلسلات وتدفّق بعدها سيل من مؤلّفات مستوحاة بشكل أو بآخر من الأدب الغربي، فتلقّفها الجمهور تلقّفه من قِبل للأعمال المترجمة، وما أن بزغ القرن العشرين حتى أصبح تحت تصرّف القارئ مئات من المؤلّفات المتفاوتة الصنعة (نجم، 1952)، احتلّت فيها روايات جرجي زيدان موقع الصدارة، وبالتزامن معها، برزت مؤلّفات تنمُّ عن قدْر أكبر من الإبداعية على يد علي مبارك في باب الرحلة، وفرح أنطون في باب اليوتوبيا، والمويلحي في باب المقامة التحديثية، إلى جانب فرانسيس مراش في باب الرواية الفلسفية، وبالتوازي مع المسرح والرواية، ساهمت الصحافة

(23) أمّا المحاكاة وخيال الظلّ فقد راجا في وقت متأخر نسبياً (ليناداو، 1958، فصل 3) ولم يرقيا إلى مستوى الفنّ المسرحي.

في انتشار أنماط أخرى: دراسات سياسية وفلسفية واجتماعية، والمقالة بمختلف أنواعها وغير ذلك، مما برع فيه جمال الدين الأفغاني وأديب إسحق ويعقوب صروف وشبلي شميل وغيرهم، وبالتزامن، انتشرت **المسامرات** و**القصص الشعبي** فلاقتْ رواجاً كبيراً لدى الجمهور.

يتميّز مجملُ هذا النتاج، بشقّيه الإحيائي والمُقتبس، بثلاثة ملامح أساسية. أوّلها المحاكاة بمعنى إعادة إنتاج نموذج سابق أيّاً كان مصدره، فكان لا بدَّ من التدرّب على منهج كبار المبدعين، بالتتلمُذ على أيديهم، ففي ميدان الإحياء، تتلمذ ناصيف اليازجي على أستاذين، الهمذاني في باب المَقَامة والمُتنبّي في باب الشعر، فقضى حياته يفلّيهما ويشرحهما ويُسائلهما ليعيد إنتاجهما، بحيث انتهى إلى الإدلال بقدرته على تقليد المتنبّي: "كأنّي قاعد في قلب المتنبي". يقابله في باب الشعر أحمد شوقي الذي صاغ فنّه الشعري بالمداومة على معارضة قصائد البحتري والمُتنبّي، وحين أباحَ لنفسه، خلال إقامته في فرنسا، أن يتحرّر من نِيرهما فترةَ إنشاء قصيدة يتيمة، لم يفتأ أن عاد إلى الحظيرة بعد أن اعترف بخطيئته (في رسالة وجّهها سيّد نعمته، الخديوي)، وبدوره خضعَ الاقتباس لتلك المحاكاة إيّاها، مع استقلالية يسيرة يخوّلها بعد النموذج المُحتذى، فأتى متعثّراً، متلكّئاً عند روّاد الرواية والمسرح، ثم بلغ قسطاً من الإتقان مع الجيل اللاحق. هكذا حذا جرجي زيدان حذو والتر سكوت وألكسندر دوماس (Alexandre Dumas)، واستوحى فرح أنطون وفرانسيس مراش كُتّاب "اليوتوبيا" الإنجليز، بينما أبدى آخرون بعض الحذر فراحوا يُضفون على كبرى الآثار الغربية سِمة عربية حسب مبدأ "التمصير" أو "التصرّف"، الذي سرى حتى العقود الأولى من القرن العشرين؛ وقُدّر لأمهرهم المزج بين نماذج مختلفة، فصبغَ علي مبارك الرحلة بصبغة روائية غربية، والمويلحي المَقَامة بصبغة الرواية الاجتماعية.

أمّا الملمح الثاني السائد في نِتاج النهضة، فيتجلّى في مقصده

التعليمي الذي ينسحب على أكثر من مستوى، فعلى مستوى أوّل، ينحو مَنحى تقنياً صرفاً: تمكين القارئ من اللغة قاموساً ونحواً وبياناً، كما في أكثر كتابات ناصيف اليازجي والشدياق، ويرمي، على مستوى ثانٍ أكثر تعقيداً، إلى التعريف بالأجناس الأدبية القديمة والحديثة، ومن خلال هذين المستويين يسعى إلى إنجاز مشروع اجتماعي متكامل: تحديث المجتمع من دون بتْرِه من جذوره، واستعادة الهوية بشكل يتلاءم والعصر. صاغ الطهطاوي تلك الإشكالية منذ بزوغ النهضة في كتابه التعليمي **تخليص الإبريز**، حيث دعا إلى الجمع بين المعارف التراثية والعلم الدخيل، أي بين "العلوم البرانية والعلوم الجوانية"، ثم اهتدى بها الأدباء من بعده. هكذا أصبح التعريف بالتاريخ العربي وبأهمّ حقبات تاريخ البشرية هاجس العمل الروائي عند جرجي زيدان وأنداده، بل مطمحَ بعض ناظمي القصائد التاريخية، مثل شوقي في قصيدته الطويلة "وصف مصر" حيث يقدّم عرضاً شاملاً لتاريخ مصر، وخليل المطران في قصيدة طويلة تسرد ملحمة نابليون، وأصبح التعريف ببيئة العالم العربي الجغرافية والإنسانية والانفتاح على البيئات الأخرى غايةَ الرحلات (الطهطاوي، الشدياق "وبعض روايات" سليم البستاني) وأصبح التدرّب على النظر بعين ناقدة إلى المؤسّسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بغيةَ تصوّر نموذج اجتماعي آخر، موضوع عدد كبير من المسرحيات والروايات، وأصبحت تنمية الذات الفردية من خلال التعبير عن الشعور مقصد روايات الحب، وأصبحت مكافحة الرذائل واحترام قوانين العيش المشترك موضوع الروايات الأخلاقية. من الواضح أنَّ كتّاب النهضة كانوا روّاداً في الدعوة إلى بروز إنسان جديد "الفرد" وفي بناء مجتمع بل أمة متجدّدة، فليس من الغريب والحالة هذه أن تنبثق القومية بصيغتها القطرية (القومية المصرية) والرحبة (القومية العربية) من هذه التربة، فالقومية والفردية متلازمتان، لأنّهما يصدران

عن نفس الرؤية الرومانسية، والتجربة الأوروبية خير دليل على ذلك.

أمّا الملمح الأخير المميّز لأدب النهضة فهو التزامه المُطلق بقوانين الأجناس الأدبية القائمة. لقد أخذت النهضة بالتصنيف الأدبي القديم، الثنائي منه على طريقة العرب (شعرنثر) والثلاثي على طريقة الغربيين (غنائي/ مسرحي/ ملحمي)، كما أخذ بتفريعاته الأخرى. هكذا بقي التمييز بين الشعر والنثر قائماً، إلا في فنّ المَقَامة، حيث يتجاوران من دون أن يتداخلا، واستمر النثر على أسلوبه في الرحلة والشرح والإخوانيات... واستمرّ الشعر على نهج القصيدة الكلاسيكية المتنوّعة الأغراض أو الوحيدة الغرض، وحتى حين فرغ صبر الشعراء من تجمّد ذلك النسق الأجناسي، فإنّهم لم يتجاوزوا حدّ التعديل الشكلي الزهيد. لم يتعدَّ شوقي في مسرحه الشعري ـ وله السبق في هذا الميدان ـ حدودَ تقسيم البيت الواحد إلى مقاطع تتناسب مع الحوارية، من دون أي مسّ بالبحر نفسه، ومع أنَّ خليل المطران بثَّ في قصائده نفسَاً رومانسياً وحّد القصيدة به حولَ غرض وحيد، فإنّه لم يتعرّض للعروض على الإطلاق، وكذا يقال عن الأجناس المُقتبَسة: التزم الكتّاب التزاماً كليّاً بقوانين الرواية، تاريخية كانت أم اجتماعية أم رومانسية أو غزلية. . . بسبب ذلك، لا نجد مثلاً لدى أدباء النهضة الخالدين إلى طمأنينتهم، أي صدى عن "معركة هرناني"[24] حول شرعية تحديد الجنس الأدبي.

لا يقوم هذا العرض السريع مقامَ مسح شامل لأدب النهضة، ولا بأولى حجّة مقامَ حكم أدبي ناجز، وذلك لأسباب كثيرة من أهمها أنّ تأريخ الأدب العربي، مع أنّه لم يستنفد شوطَه بعد، قد أعاد اكتشاف

(24) إشارة إلى الجدال العنيف الذي أثاره فيكتور هوغو حين عرض مسرحيته Hernani، التي ضربَ فيها بالقوانين الكلاسيكية عرضَ الحائط، فبدأت المنظومة الأجناسية القدمية بالانهيار.

أعمال إبداعية لا يُستهان بها كُتبت في هذه الحقبة، من دون أن تتقيّد بالمواصفات السائدة، فكتاب **الساق على الساق** مثلاً متعدّد الأجناس، يمزج بين عدد من الأجناس الأدبية المعهودة فيُدرجها في عملية تخييلية، يرسم بها شخصيات فردية واضحة المعالم، تعبّر عن رؤية فريدة للعالم، كما تقتضيه الحداثة. أمّا **غابة الحق** التي تشبكُ الشاعريةَ بالسرد اليوتوبي، فإنّها تتجاوز الرواية التعليمية باتجاه الحداثة، ولا يخلو **حديث عيسى بن هشام** من نفسٍ واقعي، مع أنّه يتخذ المَقَامة إطاراً لروايته الاجتماعية، وكذا يُقال عن بعض الدواوين: فبالرغم من وعظيّتها والتزامها بالإصلاح الاجتماعي، نلمس في قصائد ناصيف اليازجي ذاتية واضحة؛ ونقع في ديوان البارودي، الذي لم يتحرّر بعد من شكلية مرهقة، على نفَس رومانسي، ارتادَ به آفاقاً تتجاوز "الوجدانيات" الكلاسيكية، أمّا ديوان شوقي ـ وأكثره قصائد مناسبات تطغى عليها صنعةٌ بالغةُ الإتقان ـ فيَشِي بنفحةٍ شعرية حين يعبّر عن أحزان الشعب وأفراحه، ويتميّز خليل المطران من بينهم جميعاً بأنّه تمكّن، بذائقته المرهفة النادرة، أن يُفصح عن ذاتية جيّاشة حتى حين يلتزم بالمواضيع والأجناس الدارجة.

إن نعكسْ هذه الملامح الأدبية، نتبيّن خيار جبران في مقاربته الشعر نظرياً وتطبيقاً، فبدءاً، يرفض المحاكاة والمقصد التعليمي رفضاً قاطعاً ليأخذ باستقلالية الأدب[25]، ويدعو إلى الكفِّ عن اعتبار الأدب وسيلة، بينما هو غاية بذاتها، لذلك يُندِّد بتلك المحاكاة الفجّة المُتجلّية في "أدب البلاط" وشعر "النظّامين والمبخّرين"[26]ـ أي

---

(25) أو، حسب تعبير أشاعه النقد الرومانسي الألماني، "بعدم تعديته" (intransitivité) شأن الفعل اللازم الذي لا يحتاج إلى مفعول به يُتمّم المعنى.

(26) في مقطع نقدي لاذع، يصرّح جبران من دون أن يحذّر التعميم: "يطلب الشرقيون من الشاعر أن يحرق نفسه بخوراً أمام سلاطينهم وحكّامهم وبطاركتهم وقد تلبّد فضاء الشرق بغيوم البخور المتصاعدة من جوانب العروش والمذابح والمقابر ولكنهم لا =

"الأدباء" بالمعنى السلبي للكلمة ـ ؛ ويهاجم المثقّفين الذين يتخذون من الأدب سلاحاً في معركتهم الإصلاحية، حتى إنّه يأنَفُ من إدراج بعض ممن يحترم فكرهم من كتّاب عصره في باب الأدب، لإنّهم مجرّد "كتّاب، مفكّرين" ليس إلاّ (داية، 1988، ص 245) ذلك شأن أمين الريحاني وأديب إسحق وشبلي شميل؛ وكذلك شأن جرجي زيدان الذي أبّنه تأبيناً مؤثّراً، تقديراً منه للصحافي والمؤرّخ والعصامي، من دون الإشارة إلى عمله الروائي **المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران العربية** (ص 550) أجل، إنّ الأدب لا يخضع لمنطق العقلانية، حتى وهو يعالج قضايا اجتماعية، سياسية أو فلسفية، لأنّه طليق من كلّ قصد نفعي مباشر.

إنَّ استقلالية الأدب تقضي، فضلاً عن التحرُّر من القصد النفعي، باستبعاد المحاكاة، إذ إنّ تقليد التراث منوط بمهارة المقلّد لا بشعوره، فيجدر بنا إذّاك وضعه ـ حسب الاستعارة الجبرانية ـ في خانة "الملوّثين الصوتيين" من حيوانات وأجهزة آلية، أي في خانة "الضفادع، والذباب، والبقر، والخفّاش، والطواحين، والطبول والمناول، "... وإن تحلّى المقلّد بشيء من الذكاء من دون "الخيال"، يصبح بمثابة صائغ"، شأنه شأن الريحاني عند جبران "إنّ له عقلاً كعقل الصائغ، إذا جاز التعبير، لا مخيّلة، ذلك أنّه لا

= يكتفون، ففي أيامنا هذه مدّاحون يضارعون المُتنبّي وراثون يضاهون الخنساء ومهنِّئون أكثر طلاوة من صفي الدين الحلي". **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية**، ص 405 ويضيف: "في هذه المدينة كثير من المغنّين والمُنشدين والموسيقيين، وكثير من الشعراء والمقرظين وكثير من المبخّرين والشحّاذين الذين يبعون أصواتهم وأفكارهم وعواطفهم، بل ويبيعون نفوسهم بدينار أو بعلفة أو بقنينة من الخمر". المرجع المذكور، ص 469.

ملاحظة: صدرت هذه المجموعة عن دار الهدى الوطني، بيروت، من الآن فصاعداً نشير إليها بـ **م. ك.** مع ذكر الصفحة ونظراً لكثرة الاقتباسات الواردة، قد نكتفي بذكر رقم الصفحة بين مزدوجين من دون العنوان.

يخلق" (الصايغ، 1990، ص 240) أما الفعل الأدبي فمنوطٌ بإبداعية مطلقة تنبثق من "الخيال والعاطفة"، هاتين الملكتَين الألصق بالذات الفردية.

من هذا الباب يلتقي جبران مع مؤسّس علم الجماليات الحديث، موريتز (Moritz)، الذي يقول بأنّ الفنّ لا يُحاكي "منتوجات" الطبيعة بل الطبيعة نفسها بوصفها "المنتِج"، أي مصدر الإبداع؛ وحينئذٍ فقط "يصبح العمل الفنّي [...] شأنه شأن العالم كلية ذاتية الاكتفاء"[27]، وباعتباره الإبداع الأدبي فعلاً فردياً مستجدّاً على الدوام، صادراً عن الخيال والعاطفة، يلتقي جبران، من زاوية أخرى، مع تيار كولريدج (Coleridge)، وريث الرعيل الأول من روّاد الرواية بمعناها الإنجليزي، (novel)؛ وقد كان جبران شديد الإعجاب به، ولأنَّ العاطفة والخيال بطبيعتهما مرتبطان بذات فردية، فإنَّ الأولى تقوم مقامَ المُحرّك الرئيس في كل فعل إبداعي، والثاني مقام تلك الملكة التي تخوّل المبدع تجاوز مظاهر الأشياء للنفوذ إلى بواطنها، فتقبض على الواقع في صفائه المطلق. نعم، إنَّ الأدب، حين يُعرض عن المقصد النفعي، لا يُشيحُ عن الواقع، بل على العكس، ذلك أنّه يرى في الواقع عمقاً ورحابةً لا تدركهما أيّة مقاربة واقعية.

لا تستدعي هذه النظرة إلى الأدب صيغة أدبية محدَّدة؛ إنّها تُشيرُ أساساً إلى فعل دينامي واضح، تأخذُ عند جبران أشكالاً مختلفة، لا مجال الآن لتحليلها تحليلاً مسهباً، نكتفي هنا بإبراز بعض وجوهها.

أوّل تلك الوجوه كتابة الذات، التي تقوم مقامَ حجر الزاوية في كافّة أعماله، وتتجلّى على الأخصّ في روايته الوحيدة **الأجنحة**

---

(27) يوردها تودوروف 1977، الفصل 5 عن موريتز في كتابه **في المحاكاة المكوّنة للجمال** الصادر عام 1988.

المتكسرة .إنّنا في هذه الدراسة نقفُ على طرف نقيض من النقد الشائع الذي تناولها من وجهة نظر الواقعية، فلم يرَ فيها أكثر من "مشروع رواية"، وننطلق من فرضية تقول بإنّ في هذا العمل الفريد "عِرقاً" أساسياً من العروق التي تُروّي جديد الأدب العربي، هو مسار التكوّن[28]، الذي يصدر عن رؤية للواقع أعمق غوراً من المقاربة الواقعية التي طالما أشاد بها النقدان العربي والاستشراقي، ولا يخفى أن هذا المسار ركنٌ أساسي من أركان مفهوم الرواية بإطلاق المعنى، كما تبلوّر من خلال آداب النهضة الأوروبية الحديثة.

ثاني تلك الوجوه المميّز لأدب جبران: الكتابة النبوية التي نلمحها في كتابة الذات بمنحاها التكويني، غير أنّها تتعدّاها بمراحل. تتّسمُ الكتابة النبوية، إلى جانب أساليبها التقنية الخاصة، بأنّها تنوطُ بالأدب وظيفة أساسية، هي وظيفة "الشفيع"، بل وظيفة "المخلّص"، بفمهومهما المسيحي، بذلك، تتجاوز المقصد التعليمي الرامي إلى تكوين الفرد المواطن أو المجتمع، إلى مقصدٍ ألصق بالذات: أن تكشف للإنسان ذاته لكي تنجلي له حقيقته بكلّ أبعادها، في شرطه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وعلى الأخصِّ في قوامه الأنطولوجي وتجذّره الماورائي خارج "أنشوطة الزمن"، فإن خالط تلك الوظيفة بُعدٌ تعليمي ما فإنّه يتجلّى في حثّه على السعي إلى زمن نبوي، لا بدَّ أن يكون منطلقه في الآن والهنا. تسعى هذه الرؤية إذن إلى وعي واقع يذخر بأبعاد غير مرئية. ذلك ما نحاول إبرازه في دراستنا من خلال تحليل قصّتين قصيرتين سابقتين لـ **الأجنحة المتكسرة**[29].

---

(28) نؤثر مصطلح "تكوُّن" على "تكوين" لأسباب نوضحها في ما بعد.

(29) نشير إليها من الآن فصاعداً بكلمتها الأولى: **الأجنحة**.

إلى جانب كتابة الذات والكتابة النبوية، تتميّز رؤية جبران بسمة أخيرة: انفتاح النصّ على كتابة متعدّدة الأجناس، على طرف نقيض من موقف النهضة، يمارس جبران الأجناس الأدبية بالتزامن و/ أو بالتتالي على نحو يعدّل من طبيعتها المفاهيمية ومن أسلوب تعاطيها، فعلى الصعيد النظري، يرفض جبران مفهوم "الأدب" بتصنيفاته كافّة، ويآخذ بمقاربة تُذكّر بنهج مدرسة يينا، تقول بأنّ للأدب جنساً واحداً يشمل كافّة الأجناس، هو الشعر، وإلاّ فيجب أن يكوّن كلّ عمل أدبي بمفرده جنساً بعينه. موقف متهوّر ولا شك، في نظر النقد العادي؛ إذ كيف لنا أن نُدرك طبيعةَ عمل أدبي من دون الاستهداء بجنس ما أو بمزيج أجناسي ما؟ لكن ذلك الموقف يخوّل جبران أن يعلن نفسه شاعراً في أي عمل إبداعي يقوم به، بما أنّ كلّ نشاط إبداعي، حِرَفيّاً كان أم فكرياً، يدخل في باب الشعر من حيث إنّه يتوسّل "الخيال"، وأمّا على الصعيد العملي، فإنّ جبران لا يني يزاوج بين المستويات التعبيرية ـ المكتوبة والشفوية ـ ويمزج بين الصيغ الإنشائية، ويجاور ما بين مختلف الأجناس فيما هو يُعدّل من طبيعتها، فهل ندلُّ على ذلك بتعبير "عبر ـ أجناسية" (trans-générisme)، "لا ـ أجناسية" (a-générisme) أو بين ـ أجناسية" (inter-générisme)؟ تيسيراً للأمور، نعتمد تعبير "عبر ـ أجناسية"، ومهما كان خيارنا للمفهوم بدلالاته الخاصة، فإنَّ هذه المقاربة التجنيسية، حتى في أيسر تجلياتها، تقحم عاملاً ثورياً في أدب تلك الحقبة.

إنّ هذه الملامح الثلاثة، التي سنعمد إلى تحليلها، تُلقي الضوء على أسلوب الكتابة عند جبران، ولكنها تفسّر في آنٍ المسار الذي اتبعه الأدب العربي الحديث، الذي بقي موسوماً بشكل أو بآخر بذلك الإعصار المُسمّى جبران، أو أقلّه ما فتئ يرتاد الطرق التي

رسمها جبران، كما أنّها تُلقي بعض الضوء على ظواهر أدبية سابقة له، مثل الشدياق أو فرح أنطون.

مهما يكن من أمر، لا ينبغي أن نحسب جبران ظاهرةً يتيمة فإنّه يُمثِّل حالةً فكرية طالت بعض معاصريه، وإن لم تبلغ شأوها الأقصى إلاّ عنده بفضل عبقريّةٍ لا تتأتّى للكلِّ. كانت تلك الحالة الفكرية محرّك إبداع المنفلوطي، الذي أثّر في عصره تأثيراً لا يدانيه فيه إلا القلائل: ذلك ما تجمع عليه شهادات كثيرين. "كان أشهر كُتّاب الربع الأول من القرن، وقد كان له أكبر أثر في أدب عصره" نجيب، 1983، ص 15، وكان الزيّات وطه حسين وزملاؤهما من طلاب الأزهر "يترقّبون **مؤيّد** الخميس ليقرؤوا مقال المنفلوطي خماس وسداس وسباع [...] وكلّهم يودّون لو يعقدون أسبابهم بهذا المنفلوطي الذي اصطفاه الله لرسالة الأدب البِكر، وجعله الإمام الشيخ محمد عبده تلميذه المختار" الزيّات، 1956، ص 391 و395. يذهب فتحي رضوان أبعد من ذلك: "بل إنّي أعتقدُ أنَّ الفترة التالية لنهاية العرب العالمية الأولى يمكن أن تسمّى عهد المنفلوطي". رضوان، 1967، ص 30 ـ 31 أمّا إسماعيل أدهم فيعتبر أنّ "آثار المنفلوطي تركت تأثيراً فوق المتصوّر في الأدب العربي. لقد خفق قلب جيل كامل من دمشق بالشام إلى فاس بالمغرب مع خفقات قلب ماجدولين" إسماعيل، 1945، ص 34، ومما يؤكّد صحّة هذه الشهادات معطى اقتصادي يشير إلى أنَّ "المنفلوطي يمتازُ عن جميع كتاب مصر بقدرته أن يعيش بقلمه عيشاً رضيّاً" نجيب، 1983، ص 11، نقلاً عن سلامة موسى[30].

---

(30) يشير عجلان (1987، ص 219) إلى أنَّ الجزء الأول من **النظرات** طبع منه عام 1910 حوالي 10000 نسخة.

انجلتْ لنا هذه القرابة بين جبران والمنفلوطي بأوضح صورها بتحليل نصوصيهما، في إطار أطروحة "دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية"، فشملناهما إذّاك في تيار واحد دعوناه "التيار الجبراني ـ المنفلوطي"، ولئن استغربَ، بل استهجن، عددٌ من زملائنا النقّاد تأكيدنا هذا الربط، فلا بأس أن يتفحّصوا مقروئيّتهما لدى جمهور القرّاء العرب: كتبهما وحدها، دون كتب الآخرين، لا تزال يعاد طبعها باستمرار وتعرض على أرصفة مختلف المدن العربية، من الرباط إلى بغداد، منذ بداية القرن العشرين، وعنهما يقول صلاح عبد الصبور في حديثه عن جيله: "خرجنا كلّنا من عباءة جبران والمنفلوطي". كم كنّا نود أن نتناول هنا هذه الظاهرة التي لم تلقَ بعد ما تستحقّه من اهتمام؛ غير أنَّ شروط النشر قضت بغير ذلك، فعسانا نستدرك ما فاتنا في الآتي من الأيام!

مدخل
ماذا نقصد برواية التكوُّن

هذا وقد انطلقنا من فرضية أنّ **الأجنحة المتكسرة** لا تُفصح عن جوهر خصوصيتها إلا من منظور رواية التكوُّن فلا بدّ لنا من تحديد ملامح هذا المفهوم.

لن ندخل في النقاش الذي بدأ منذ قرنين، ثم استعرَ في فرنسا في السنوات 1960 حين تعرّف القارئ على كتابات لوكاش[1]. نكتفي بالإشارة إلى أوجه الاختلاف بين المقاربتين، الألمانية والفرنسية. تتميّز الأولى، وهي الأسبق، بتأسّسها على مفهوم مركزي، "بيلدنغ"(Bildung)، تكوّن، تربية، كان موضع إجماع قبل أن يتخذ أشكالاً مختلفة. كارل فون مورغنسترن (Karl von Morgenstern) أوّل من استعمل تعبير "بيلدنغ رومان"(Bildungsroman)، أطلقه عام 1803، وصاغه بشكله النهائي عام 1820، للتدليل على ذلك التيار الذي نشأ مع رواية *Agathon* مؤلّفها فيلاند (Wieland)؛ لكنّه ما عتِم أن بسطه على روائع الأدب الأوروبي من **دون كيشوت** إلى **مغامرات**

(1) أي **نظرية الرواية** ثم **غوته وعصره**، أُلّف الأول عام 1914-1915 والثاني ما بين 1930 و1936.

تيليماك و**روبنسون كروزو** .غير أنّه لم يشع كمصطلح إلا عندما حدّده فيلهلم دلتاي (W. Dilthey) عام 1870 بتعريف صريح ومثّل عليه بنموذج معين: "أودُّ أن أُسمّي "بيلدنغ رومان" الروايات التي تُشكِّل معاً مدرسة **فيلهلم مايستر**[2] (Wilhelm Meister)؛ ذلك أنَّ أثر غوته هذا يُظهر بوضوح عمليه تكوّن الإنسان بدرجات شتّى، وبأنماط متنوّعة في مختلف حقبات حياته" ورد في: (Pernot, 1993, p. 3) هكذا أصبح **فيلهلم مايستر** "قانون البيلدنغ رومان بالذات".

أضاف النقدُ الألماني إلى هذا المفهوم ابتداءً من السنوات 1920 مفاهيم أخرى تقاربها، منها (Entwicklungsroman) الذي يُوحي بالنمو والتشكّل البادي في أعمال سردية "تتناول قضية صراع الفرد مع العالم القائم، وتدرّجه في النضج، وتفتّحه الداخلي على العالم، أيّاً كان مبدؤه وقصده" (Pernot, 1992, p. 108)، ثم شمِل في نهاية المطَاف مُجمل النتاج الروائي، ومنها أيضاً (Erziehungsroman) الذي يقتصر على أعمال تُوحي بأنَّ "الشخص يتكوّن بتأثير مربٍّ أو مدرسة، أو حتّى عائق خارجي مُصطنع من شأنه تحديد الهدف المقصود" (Jost, 1969, p. 100). وإلى هذا المفهوم يلجأ لوكاش في مُفاضلته بين مسارٍ إيجابي يؤدّي إلى تصالُح البطل مع العالم كما يقول به غوته وأنداده في ألمانيا، وآخر سلبي تُمثِّله في فرنسا رواية **انجِلاء الأوهام** (*Le roman de désillusion*) وهناك أخيراً تيار Künstlerroman الذي يشترط في البطل أن يكون شابّاً في حالة تطوّر مستمرٍّ وممارساً للفنّ Kunst بمدلوله المزدوج: الحرفة اليدوية والفنُّ المحض، وفي هذا الإطار يندرج فكرُ هربرت مركوز (Herbert

(2) هذه العبارة صيغة مختصرة لعنوان الرواية وهو بالكامل: **سنوات فيلهلم مايستر التدريبية.**

(Marcuse) الذي يؤكّد الحركية في عملية التكوّن، ومهما اختلف النقد حول مكوّنات هذا النسق الروائي في موضوعه ومقصده، في شكله الفنّي ومتنِه، فإنّه يُجمع على اعتبار **فيلهلم مايستر**[3] نموذجه الأمثل.

واجه النقدُ الفرنسي مثل هذه العقبات فيما اعترضته عقبة أخرى: أيُّ موقع نظري وعملي يتخذُ من مفهوم الـ "بيلدنغ رومان" الألماني المبني أساساً على رواية غوته؟ بادر أولاً إلى استعمال مصطلح "رواية التربية"، الذي اقترحته موسوعة **الأنسكلوبيديا الكبرى** (1851 ـ 1872)، وحدَّدت مضمونه، انطلاقاً من **مغامرات تيليماك**، بأنّه "سرد مُتخيّل يساهم في تربية جمهور القرّاء من الناشئة تربوية أخلاقية". لكن مصطلحات أخرى شاعت بعد 1899 لدى المطّلعين على الأدب الألماني، من قبيل: رواية التدرّب، رواية التثقيف والإتقان، رواية التربية الإنسانية، الرواية التربوية (المصدر نفسه، ص 111). ثم برز في بداية القرن مصطلح "رواية التكوّن/التكوين" ما عتم أن فرض نفسه في السنوات 1960 .حدّد الناقد الفرنسي مونتادون (Montadon) هذه المصطلحات وصنّفها، فاعتبر أنَّ رواية التكوّن "صيغة ألمانية في صميمها من حيث تحديدها للمميّزات الرمزية المُتجسّدة في الشخصية الرئيسة كما يقترحها كلّ من فيلاند وليسينغ وهيردر وغوته نموذجاً أو مثالاً أعلى عن الإنسانية" (Montadon, 1999, p. 31). ورأى أنّ مصطلح "رواية التدرّب" ينطبق على رواية **جيل بلاز** (*Gil Blaz*, de Lesage)، ومصطلح "رواية الترقّي الاجتماعي" على أعمال ماريفو (Marivaux)، ومصطلح "رواية التربية" على كتاب **الأميل** (*L'Émile*)

(3) انطلاقاً من الآن نكتفي بذكر العناوين أو الأسماء الأجنبية بصيغتها العربية، إلاّ عند الضرورة منعاً للالتباس، أما الإحالات فتستمرّ على نفس النحو: اسم المؤلف، ثم سنة صدور الكتاب في حال ورود أكثر من كتاب لنفس المؤلف، ثم الصفحة.

لروسو. أمّا كابرييس (Cabriès) فيميّز بين "رواية التكوّن" المرتبطة زمنياً بالقرن الثامن عشر، وبين الروايات اللاحقة التي تُجسّد شخصياتها "تجربة واستراتيجية" تَؤول دائماً إلى الفشل كما عند ستاندال وفلوبير ورومان رولان وحتى عند (Céline) ونشير أخيراً إلى مصطلح "رواية الانخراط الاجتماعي" الذي أطلقه (Denis Pernot) دنيس بيرنو مؤخّراً لتوصيف روايات من هذا القبيل صدرت ما بين 1898 و1914.

أيّاً كان تحديدنا لهذا التيار باعتبار نموذجه وبدائله، فإنَّ مفهومه العام مشروط بعناصر بعينها وإلاّ خرج من إطار "رواية التكوّن"، فهو يقتضي الإيمان بالتقدُّم، وباستحالة اختزال الذات الفردية بأي شكل من الأشكال، وبواجب كلّ إنسان أخلاقياً في السعي إلى الاكتمال، ويقوم على رسم مسار إنسان يبني نفسه بتجاوز محتّماته ليوفِّق ما بين أحلامه والواقع، أو ـ بتعبير هيغل ـ ليواشج ما بين "شعر القلب" و"نثر العلاقات الاجتماعية"؛ إذ إنّ ما يُميّز رواية التكوّن هو ذلك المسار الداخلي الدينامي، الذي يشير إليه باختين (Bakhtine) بقوله إنّ "صورة البطل لم تعُد وحدةً ثبوتية، بل دينامية"، إذ إنَّ "الزمن يتغلغل إلى أعماق الإنسان" (Bakhtine, 1979, p. 227). أمّا الغاية التي يهدف إليها هذا المفهوم فهي الاكتمال الشخصي وإن على نحو إشكالي، اكتمالاً لا يتحقّق إلا بالانفتاح على الإنسانية الجامعة؛ إذ إنَّ الفرد في طور تكوّنه يواجه الإنسانية الكامنة فيه، فيضطر أن يختار بين أنسنة المجتمع أو تجريده من إنسانيته والدور الأول في مفهوم التكوّن يعود للثقافة في كافّة الحالات، وللأسفار والحبّ في أغلبها، وللفنّ في بعضها، فرواية التكوّن، بهذا المعنى، تنحدر مباشرة من فلسفة "التنوير"، شرطَ أن لا نقيم تعارضاً بين العاطفة والعقل بل أن نُعبّئهما معاً في عملية بناء

الفرد، تبعاً لوصية روسو التالية: "إنّ التزامي بقاعدة الانقياد إلى العاطفة يؤيّده العقل نفسه".

في إطار هذا المفهوم بالذات، تكتسب كتابة جبران أبعادها كافّة إنّها أقرب إلى تحديده المعتمد في ألمانيا، لا في صيغته القانونية المقتبسة من أعمال غوته ـ التي اعتبرها جبران "مملّة"[(4)] بل في منحاه المتجلّي في **مدرسة يِينّا**[(5)]؛ هذا، مع أنّه لم يتأثّر بهم مباشرة ولم يأتِ إطلاقاً على ذكرهم، فالأرجح أن تأثّره تمّ عبر أحد أئمّته الفكريين، وليام بليك (William Blake)، الذي تمثَّل تراثهم على خير وجه وأفاد منه في إبداعه من دون أن يشير إليهم إشارة صريحة (Lacoue - Labarthe et Nancy, 1976, p. 9, p. 26)، لذلك نفضّل أن نرى في ما يربطهم بجبران قرابةً روحية من باب مقاربتهم المشتركة للتخييل والإبداع الأدبي.

فبما تتميّز مقاربة مدرسة يينّا في إطار المفهوم الألماني؟ تتميّز برؤية أنطولوجية واضحة تضع هدف "اكتساب ملَكة الفنّ" في المرتبة الأولى؛ ذلك أنّها تتبنّى فلسفة تُشكّك بشدّة بقدرة الخطاب الديني والفلسفي على التعبير عن "الكائن"، فتُحلّ محلّه، والحالة هذه، الخطاب الأدبي الذي لا يصدر إلا عن ملكة فنّية، بذا كوّنت هذه المدرسة تصوّرها الخاص للإنسان وللأدب، وأكرهت معاصريها على أن يحذو حذوها في تحديد موقفهم من عمل غوته. إذ إنّ أصحاب

---

(4) انظر كيرور، 1984، ج 1، ص 157. أمّا الدحداح والصايغ فلم يعثرا، في رصدهما لعشرات الكتب والمؤلّفين الواردين عند جبران، على أي ذكر جماعة يينا.

(5) مجموعة صغيرة نواتها مؤلّفة من الأخوين شليغل، فريدريتش وأوغست، نوفاليس، شيلينغ، تيِيك وشلايرماخر. نشطت فترة بضع سنوات فقط، لكنها أثارت القضايا الرئيسية في ميدان الأدب الحديث، بحيث إنّ جان ماري شيفر (Jean-Marie Schaeffer) كرّس لها كتاباً سمّاه **ولادة الأدب**.

هذه المدرسة انتقلوا من موقف الإعجاب المطلق به بوصفه أول رواية حقيقية منذ سرفانتس (Cervantès) (Montadon, 371)، إلى موقف تنديدي يعتبر أنّ أثر غوته "يناقض الشعرية بدرجة لامتناهية باعتبار روحيته" [(6)] (R. Ayrault, 1976; p. 453- 455)، ويردّون ذلك إلى كون بطل غوته يَؤول في نهاية تكوّنه إلى الاندماج في بيئته الأصلية حيث ينعم بحياة بورجوازية وإنْ مازجتها نفحةٌ ثقافية؛ على عكس بطلهم الذي لا يتصوّر أي اكتمال خارج الشعر، إذ إنّ الشعر وحده قادر على تحويل الفرد والمجتمع، بل على تحويل الكون نفسه، وقد يغرقون في هذا الاتجاه إلى حدّ المماهاة بين الشعر والكيان الإلهي ذاته[(7)].

والحال أنّ الثورة الجذرية التي يقول بها جبران قريبة من تلك الرؤية اليوتوبية التي يصدر عنها رومانسيّو يينا، في كتاباتهم النظرية أكثر منهم في رواياتهم التطبيقية، إنّه يُجاريهم في سعيهم إلى تأسيس الوجود على الأنطولوجيا، غير أنّه يتمايز عنهم بإيلائه المسألة الماورائية أهمية أكبر.

في سبيل تحليل **الأجنحة** تحليلاً نصياً دقيقاً من منظور مفهوم التكوّن كما حدّدناه، سنلجأ، كلما اقتضى الأمر، إلى مقابلتها بأشهر روايات مدرسة يينا: **هنري دوفتردنغن** (*Henri d'Ofterdingen*)

(6) تتردّد أصداء هذين الموقفين عند كافة أعضاء هذه المدرسة، فتمثيلاً للموقف الأوّل، نورد قول أوغست شليغل: "منذ سرفنتيس، بدا لنا فيلهلم مايستر أول علامة على انبعاث الفنّ الروائي الحقيقي ويتحتّم علينا أن نشطب من اللائحة الروايات الأخرى المزعومة كافة، معروفة كانت لدينا أم مجهولة" وتمثيلاً للموقف الثاني، قول أحدهم: في هذا العمل "نرى بشكل واضح كيف يهدم الشعر نفسه بأسلوب فنّي لا يضاهى".

(7) في ما يخصّ فلسفة مدرسة يينا (Iena) الرومانسية ونظريتها الأدبية، نحيل إلى **مولد الأدب، ولادة الأدب، النظرية الجمالية في الرومانسية الألمانية**، جان ماري شيفر (J-M. Schaeffer) إضافة إلى كتاب لاكو-لابارت (Lacoue-Labarthe) ونانسي (Nancy) المذكور أعلاه: **مطلق الأدب**.

لنوفاليس و**لوسيندا** (*Lucinde*) لفريدريتش شليغل[8]. فنبسط أولاً ما تقتضيه عملية (التكوّن من شروط مسبقة) "التأهيل"، ثم نعرض (لمراحل تسلسلها) "سبل التكوّن"، ونُنهي (برسم صورة الإنسان في نهاية تكوّنه)، وكذلك (صورة الوسيطة التي بفضلها بلغ غايته) "المتكوِّن والمتكوَّن.

يبقى أن نشير إلى صيغة المصطلح العربي الذي اخترناه. إنّ المصطلح الأكثر شيوعاً في العربية للدلالة على هذا النمط الروائي هو "رواية التكوين"، فلماذا آثرتُ صيغة "رواية التكوّن"؟ لأنّ المصطلح الأول يشير إلى عملية تُبعثُ وتُوجّه من الخارج: إنّها فعل بالتعدية، الفاعل فيه عامل خارجي. أما البطل فمفعول، يُوجّهه الفاعل ويصوغه؛ ذلك ما يشير إليه الوزن "فعّل" الذي اشتُقَّ منه المصدر "تكوين": كوَّن، يكوّن. أما الصيغة الثانية فتشير إلى عمل يقوم به البطل نفسه، إذ يكوّن نفسه: يتكوّن. هو نفسه الفاعل والمفعول. إنّه فعل لازم "تكوّن/ يتكوّن" مصدره "تكوُّن"، والحال أنّ لهذا النمط الروائي تصورين مختلفين تعبّر عنهما العربية بالمصدرين المذكورين: تكوين أو تكوّن، ومن الواضح أن الصيغة التي تعبّر عن تصور يينا، وتصوّر جبران أيضاً لهذا المفهوم هي "رواية التكوّن"، حيث البطل يبني نفسه، أو ـ باستعمال الوزن الفعلي المناسب ـ ينبني. أمّا التصوّر الآخر فينضوي بمختلف تفريعاته تحت الصيغة الأخرى "رواية التكوين". فلا بدَّ من التنبه لذلك، حتى تستقيم المحاكمة العقلية.

---

(8) صدرت الأولى عام 1802 والثانية عام 1799. نحيل هنا إلى ترجمتهما الفرنسية.

القسم الاول

رواية البناء

الفصل الأول

التكوّن: ملامحه العامّة ومرحلته التأهيلية

I ـ ملامح التكوّن

اللاّمُنجز

منذ الصفحات الأولى من النصّ، يبرز مفهوم التكوّن الجبراني بكل خصوصيته. عادةً، يأتي التكوّن ناجزاً ونهائياً، إذ يصل البطل دائماً إلى نقطة اللاعودة: في **سنوات التدرّب،** يتخلّى فيلهلم عن حلمه بأن يصبح شاعراً، فينخرطُ في المجتمع الراقي، وينكبّ على التجارة، ولو بطريقة مختلفة عن فيرنر (Werner) الذي لم يهتمّ قط بتكوّنه. أمّا يوليوس (Julius) بطل رواية **لوسيندا** فيصبح رجلاً مكتملاً ويصل إلى السعادة الكلية، بفضل الحبّ الكامل الذي عاشه مع حبيبته **لوسيندا،** وأبوَّته العتيدة [1] وصداقته مع من يشاطره المثال الأعلى[2]؛ وتتمثّل

(1) "قريباً تصبحين أمّاً. وداعاً أيّها الحنين، وأنتِ أيتها الشكوى الرقيقة. إنّ العالم يولد من جديد على الجمال، الآن أحبُّ الحياة، وها فجر ربيع جديد يطلّ بهامته الأرجوانية على كياني الخالد". (**لوسيندا**، ص 185).

(2) إنّ الصداقة بالنسبة لفريدريتش شليغل من مقوّمات الفكر والحياة. فقد نحت مفردات كثيرة تبدأ بـ (sym)، معاً/ بالمعيّة، قياساً على (sym-philisophie). "الفلسفة =

علامة اكتماله في أنّه يصبح فنّاناً. يرقى هنري دوفتردنغن (Henri d’Ofterdingen)، من جهته، وبالحركة ذاتها، إلى الحبّ والشعر، لأنّ حبيبة قلبه ماتيلد إنّما هي بنت الشاعر كلينغسور[3] (Klingsohr) الذي سارع إلى مباركة حبهما. يكتمل مسارُ هؤلاء الأبطال بشكل كامل من دون أي نكوص، وفي العملين الأخيرين، يتقبّل البطل الموت نفسه بوصفه عنصراً في هذه الحركة الصاعدة، لكن بطريقتين مختلفتين: فماتيلد، بعد أن ماتت، أُعيدت إلى الحياة في عملية أورفية معقّدة ومعكوسة؛ هكذا تُبعث المرأة حيّةً على يد العاشق الذي بادرت هي إلى بعثه، في حين أنّ يوليوس يستشفُّ الموت مع دوروثيا (Dorothea) "ليلة حبٍّ أبدية"، مستعيداً بذلك، وعلى طريقته، تراثاً عشقياً عتيقاً تبلور في قصّتي **تريستان وإيزولد** (*Tristan et Iseult*) و**روميو وجولييت**. في المقابل، نجد في **الأجنحة المتكسّرة** عملية تكوّن هجينة: فهي تتمّ فعلاً عند رحيل الحبيبة التي حوّل حبُّها البطل، لكنها تبقى غير ناجزة. لا يبلغ البطل الجبراني قط ـ على الأقل في الدنيا ـ مرحلة الاكتمال التي يبلغها نظيره في رواية يينا.

تُومئ "توطئة" الرواية إلى ذلك بوضوح[4]، من خلال مزجها

= بالمعيّة/ التفلسف معاً/ ممارسة الفلسفة بمعية آخرين"، التي اقتبسها من أرسطو (الكتاب التاسع من الأخلاق إلى نيكوماك) حيث تعني ممارسة الفلسفة بمعية أصدقاء. منها (sym-poésie)، الشعر بالمعية. يكرّس للصداقة فصلاً كاملاً من روايته بعنوان "من يوليوس إلى أنطونيوا"، علماً أنَّ شخصية يوليوس تحيل إليه نفسه، وأنطونيو إلى صديق شلايرماخر. نشير كذلك إلى أنّ الصداقة موضوع سمفونية موزارت "الناي (Flute) المسحور"، وهو من معاصريه. في نفس الفترة كان غوته يحذّر من مغبّة إعلاء شأن الصداقة نسبة إلى الزواج.

(3) شخصية أسطورية – مثل هنري دوفتردنغن – وردت في كثير من الأعمال الأدبية والفنية، منها سمفونية فاغنر، برسيفال.

(4) اقتباساتنا من أعمال جبران تحيل إلى **مجموعة الأعمال الكاملة بالعربية** (بيروت، دار الهدى الوطنية)، والتي ذكرنا أننا سنشير إليها على هذا النحو: (**م. ك.**، ص)، أو برقم الصفحة بين مزدوجين.

بين السردية والإنشائية. إذ يبدأ النصُّ بسرد في صيغة الماضي مشبع بالإنشائية، ثم سرعان ما ينتقل إلى أسلوب إنشائي صرف يتجلّى، في ما يتجلّى، باستعمال النداء ("أي فتى لا يذكر الصبيّة الأولى التي...؟ من منّا لا يذوي حنيناً إلى تلك الساعة الغريبة؟")، وصيغة الحاضر المشيرة إلى حقيقة عامة ("لكلّ فتى سلمى تظهر على حين غفلة في ربيع حياته")، ويبلغ هذا الأسلوب الإنشائي ذروته في منتصف الفصل، موسوماً بإشارة زمنية صريحة ("واليوم وقد مرّت الأعوام المُظلمة [...] لم يبقَ لي من ذلك الحلم الجميل ...")، تعقبه مناشدة يوجّهها إلى أصدقائه الذين بقَوا قرب قبر الحبيبة: "فيا أصدقاء شبيبتي، المنتشرين في بيروت، إذا مررتم بتلك المقبرة القريبة من غابة الصنوبر [...]، أستحلفكم يا رفاق الصبا [...]، أستحلفكم يا رفاق الصبا [...] أن تضعوا أكاليل الأزهار على قبر المرأة التي أحبّها قلبي".

إنَّ هذا الشكل من الخطاب يُحضر في آنٍ واحد مرحلتين من حياة البطل/ الراوي، مرحلة الأحداث المرويّة ومرحلة الإنشاء، أي مرحلة السرد أو الكتابة، وتسري بين المرحلتين حركة مزدوجة متناقضة، سِمتها التناظر القائم بين **فرح/ ترح** من جهة وبين **اكتمال/ لاإنجاز** من جهة أخرى، فالفرح يدمغ بشدة لقاءه بالحبيبة (زمن السردية)، من خلال تكرار عبارات تحيل إلى شعور بالملء كما في: "أشعة سحرية، عمود نار، نور، انفعالات لذيدة، عذوبة، نغم الأعراس، أسرار، يقظة..."، تتبلور من خلالها صورة فردوسية، تحيل ـ تبعاً لمقاربة كتابية معهودة لدى جبران ـ إلى جنّة عدْن الأصلية: "سلمى كرامة هي حواء هذا القلب [...] فأدخلتني إلى جنّة الحب".

بالمقابل، نرى أنّ زمن الإنشاء يسوده الترح من خلال كلمات

مثل: " أعوام مظلمة، تذكارات مفجعة، تنهيدات الأسى، دموع اليأس، مأساة،، مدافن، ....."، ورمزُ هذه الحالة الراهنة هو الطرد من الفردوس ("ما أصاب الإنسان الأوّل قد أصابني [...] وأبعدني كرهاً عن جنة المحبّة") والمنفى باعتباره موتاً: "ههنا دفنت آمال ذلك الفتى الذي نفته صروف الدهر إلى ما وراء البحار".

إذا كان لهذا الانقلاب في العواطف ما يبرّره، فإنّه يدعو إلى العجب، إذ يكاد الترح يزيل حالة الفرح بحيث إنّ اللقاء السماوي بالحبيبة امّحت آثاره ولم يبق منه سوى "ذكرى/ تذكار" للألم. بالفعل قد حصل تحوّل في لحظة معيّنة، ولكن القوسين قد انغلقا ووجد البطل نفسه وقد عاد إلى حالته السابقة، والدليل على ذلك أنَّ الحالة التي سبقت اللقاء بسلمى موصوفة بكلمات تكاد تطابق الكلمات المُستعملة لوصف حالة البطل النهائية، مع بعض الإيجاز "كنتُ حائراً [...]، وكانت حياتي خالية مقفرة باردة"؛ كما أنَّها تحيل إلى موت رمزي، موت آدم الغافي قبل اكتشافه الفردوس ولقائه حواء "كانت حياتي [...] شبيهة بسبات آدم في الفردوس"، فحالة ما قبل الفردوس شديدة الشبه بالحالة التي أعقبت خروج البطل منه بعد موت سلمى.

ثمّة مؤشّرات أخرى تكشف حالة اللاّمنجز هذه، منها التنويه إلى أنّ البطل يعتبر الحدث الذي فصله عن سلمى "كالسيف [...] الذي أبعدني كرهاً عن جنة المحبّة [...] قبل أن أذوق طعم ثمار الخير والشر". يستعمل النص عبارة "قبل أن" وليس "دون أن"، مما يشير إلى عملية انقطعت قبل أن تشرف على الإنجاز. أهو اعتراف ضمني أم زلّة لسان ذات دلالة؟ على كلّ حال، إنّ حالة اللاتمام التي تستمرّ بعد حالة الملء، عنصر مهم في آلية التأهيل الجبراني.

بيد أنّ حالة اللاإنجاز، التي تسم الوضع في بدايته ثم في

نهايته، تختلف في مضمونها الأول والثاني لجهة معنى الترح المقصود: يرتبط بالأول **ترح سديمي**، منه ينطلق التكوّن، وبالثاني **ترح** "آخر" يكشف عن أُفقه النهائي.

السديم، موقع التكوّن

ذات زائغة

نفاجأ، لدى قراءتنا **الأجنحة المتكسّرة**، بالانهيال المستمرّ للكلمات والعبارات والصور والأحاسيس التي تتصادم وتتداخل لتخلق نوعاً من صُهارات متوهّجة لا نستبينُ دائماً مدلولاتها. ينتج من ذلك أمور عدّة، منها شُيوع الكلمات المتعدّدة الدلالات، وبالتباس دائم في المفاهيم الأساسية. مبدئياً، يتنافى هذا الوضع مع مبدأ رواية التكوّن التي عادة تنبثق من وعي فرد تمّ تكوّنه قبل إقدامه على سرد يعرض فيه تجربة متكاملة تمّت قبل البدء بالسرد. فمن المفيد، في هذا الصدد، أن نقارن **الأجنحة المتكسّرة** بروايات تماثلها: إذ إنّنا نرى، مقابل الصهارة الجبرانية، عرضاً واضحاً بمدلولات دقيقة، يرسم صورة جليّة للتجارب الأكثر تعقيداً والتصوّرات المجازية الأكثر تداخلاً، وأسطع مثال على ذلك الحكاية التي تختم الجزء الأول من رواية *Henri d'Ofterdingen*، أي الفصل التاسع.

نستطيع أن نجِد مبرّرات شتّى لخاصية السرد الجبراني هذه. التبرير الأوّل هو وضع اللغة العربية التي شهدت آنذاك مرحلة حرِجة في تطوّرها؛ الحجّة هنا واهية، إذ إنّنا نجد نصوصاً أخرى، معاصرة أو حتى سابقة[5]، تستخدم معجماً دقيقاً جليّاً. يستندُ التبرير الثاني إلى

---

(5) نذكر منها **غابة الحق** التي صدرت قبل **الأجنحة** بحوالي نصف قرن، وتحيل مثلها إلى مناخ مشبع بالانفعالية، غير أنّ دلالاتها أكثر دقّة.

طبيعة ثقافة جبران حين كتب روايته: ثقافة عصامية، جُمعت كما تيسّر، ولا تزال تفتقر إلى هيكل فكري متين. التبرير لا يخلو من الوجاهة، لأنّنا نشعر أنّ جبران في كثير من نصوصه العربية أشبه بإسفنجة تمتصّ كلّ فكرة أو رأي يتصادى فيه، من دون تركيب أو تنسيق، والحال أنّه لم ينجح أي باحث جاد أن يستخلص من أعماله منظومة فلسفية متكاملة، هنا يتَّضِح البونُ الشاسع بينه وبين الرومانسيين الألمان الذين كانوا يتمتّعون بثقافة فلسفية متينة، اكتسبوها من بيئة ذات ثقافة واسعة، أين منها بيروت في نهاية القرن التاسع عشر[6].

غير أنَّ المُبرّر الحقيقي لهذا السيل العارم، من الصور والمقولات غير المحدّدة والكلمات المتعدّدة المعاني، هو أنّه يعكس واقع الحالة الملازمة لمفهوم التكوّن، أي حالة السديم الأصلي. لا ريب أنّ الصُّهارة السديمية اللغوية المسيطرة هنا علامةٌ على سديم وجودي، يحاول بطل الرواية أن يتجاوزه في بداية مساره.

ولهذا الخواء صور عديدة، أهمّها تلك الصورة الكتابية المقتبسة من سفر التكوين في وصف حالة الكون قبل الخلق: السديم البدئي. يصف السارد عاطفة الحب الناشئة بأنّها أشبه "برفرفة الروح على وجه الغمر قبل أن تبتدىء الدهور" (181). نلاحظ أنّ العبارتين "رفرفة الروح" و"وجه الغمر" مقتبستان حرفيّاً من سفر التكوين، وهو أوّل سفر من العهد القديم الذي يشكّل مع العهد الجديد مجمل **الكتاب المُقدّس**. إنّهما، بالمعنى الحصري، عبارتان كتابيتان[7]،

(6) هي البيئة التي انتجت في أوروبا وخاصة في ألمانيا كبار الفلاسفة (كنت، هيغل).. والأدباء (غوته، شيلينغ).. والفنانين (موزارت، بيتهوفن)... واللاهوتيين مثل شلايماخر، صديق شليغل الحميم (Ayrault, 1976).

(7) نستعمل هنا الصفة "كتابي" نسبة إلى **الكتاب المقدّس** بجزئيه "العهد القديم" الخاص باليهودية و"العهد الجديد" الخاص بالمسيحية للتعبير عن أسلوب أدبي من دون الأخذ=

وكذا القول عن الصفات "مقفرٌ"، "خالٍ"، "بارد" التي أينعت بها حياته قبل ظهور سلمى، وما أكثر تلك العبارات والمفردات والصور الكتابية التي تحيل إلى السديم البدئي، أي المحل الذي منه تنبثق الأشكال، والكائنات، بما فيها الإنسان نفسه، سديماً يستدعي منطقياً "سبات آدم"، وهو سبات يعجُّ بالحياة، لأنّه مهّد لخلق حواء التي لا تستمرّ الحياة من دونها.

نجد، إضافة إلى هذه الصور الكتابية، صور أخرى مقتبسة من محور دلالي آخر، تشير هي أيضاً إلى ذلك السديم البدئي المُثقل بجميع الاحتمالات، منها: الحركة الهادرة، الطاقة الملجومة، القوى المتأجّجة، التي تتوالد دون انقطاع ولا تجد لها متنفساً. "آلام خفية خرساء [. . .] ـ يقول الراوي ـ كانت تقطن قلبي وتثور كالعواصف في جوانبه وتتكاثر نامية بنموّه [. . .] ولم تجد منفذاً تنصرف منه" (172)، ويرى الراوي نفسه في غير مكان من النصّ "كحوض مياه بين الجبال يعكس بهدوئه المحزن رسوم الأشباح وألوان الغيوم وخطوط الأغصان ولكنّه لا يجد ممراً يسير فيه جدولاً مترنّماً إلى البحر" (174)؛ وكلمة "هدوء" المستعملة لوصف حوض المياه لا ينبغي أن تلتبس علينا، فالهدوء هنا محض ظاهر، لأنّ "ما ينطوي عليه" يغلي بألف حركة وحركة، ويتراءى لنفسه تارة أخرى "مفعماً بعزم هائج وحياة عمياء" (180)؛ وهنا يرتبط العزم والحياة بغياب الشكل، عدم الاكتمال، وطبيعة الكتلة الصمّاء، أي غياب "المعنى"، بدلالتيه مجتمعتين: الاتجاه والمضمون في آنٍ واحد.

ينعكس هذا الوضع السديمي الداخلي على طبيعة علاقات

= بعين الاعتبار المضمون الديني الصرف، ونستبعد صفة "توراتي" لسببين: الأول أن التوراة لا تشمل إلا الأسفار الخمسة الأولى من أصل 41 سفراً يتكون منها العهد القديم، والثاني هو أنّ هذه الصفة مرتبطة رمزياً بمضمون ديني محدّد لورودها في **القرآن**.

البطل. فهو لا يبدو منضوياً، مثل غيره، في شبكة علاقات عادية، بل يبقى وحدةً منفردة تائهة: إنّه ذات "زائغة" في الفراغ. نعلم أنّ البطل يعيش سلسلة من المحن وهو في مطلع شبابه. لقد ناهز لتوّه الثامنة عشرة، أي السن المُعتاد عند معظم أبطال روايات التكوّن. فقد كان عمر فيلهلم وهنري دوفتردنغن عشرين سنة عندما بدآ مغامرتهما، وإن لم يذكر عمر يوليوس، فيصحّ أنّ نفترض أنّه غير مختلف، ولكن، خلافاً لهؤلاء، يبدو بطل **الأجنحة** وكأنه ثمرة طفرة بيولوجية، من دون عائلة: لا أبوان، لا إخوة ولا أخوات. إنّه مقطوع من شجرة، كما يقول المثل العربي. يرد ذكر لأب بعيد ضيّعه أبو سلمى قبل عشرين سنة، كما لو أنّ هذا الأب قد اختفى في الوقت المناسب ليؤسّس عائلة وينجب ذاك الطفل ـ الذي سيكونه بطلنا ـ قبل أن يُغادر الساحة نهائياً: مجرّد إشارة غامضة إلى أصول بعيدة اندثرتْ في ضباب الأزمنة، ولكننا نجدُ أنّ للتنويه بالأب أقلّه وظيفة واحدة: تبرير اللقاء بين البطل وسلمى. ما أبعدنا هنا عن رواية نوفاليس التي تصف بيئة هنري العائلية، فتذكر والديه وهما يرويان قصتهما ويتحدّثان عن عملهما وأحلامهما وولادة ابنهما، بل تذكر أيضاً الجدّ الذي يلعب دوراً حاسماً ـ ولو بشكل غير مباشر ـ في مسيرة هنري. إنّ بطل **الأجنحة المتكسرة** يفتقر إلى شبكة علاقات عائلية، كما إلى شبكة من الصداقات. ثمّة فقط ذكر لصديق اختفى منذ زمن طويل، يرد في معرض السرد تبريراً واهياً للقائه بوالد سلمى، فالصداقة لها شأن في عالم بطلنا.

هكذا يبدو البطل الجبراني موسوماً بسديمين: سديم داخلي وسديم في شبكة العلاقات.

الإحساس المتأجّج والكآبة

تبدو عملية التكوّن بمجملها مبنية على تضادّين مزدوجين:

عاطفة ضدّ شعور (أو إحساس)، ومعرفة ضدّ جهل؛ وكلاهما مرتبطان بعلاقة تماثلية. في البداية يسيطر الشعور والجهل، وفي النهاية العاطفة والمعرفة. يصف الراوي حالته الأولى في مرحلتين استراتجيتين بإنّه "يشعر كثيراً ويعرف قليلاً"؛ والتورية الواردة في الجملة الثانية تفسح المجال لفعل صريح ولافت، وهو "جَهِلَ"، ويستدعي ثنائي "شعور ـ جهل" عكسَه في الحالة النهائية: أي **عاطفة** التي تتجسّد حبّاً أو محبّة من جهة، **ومعرفة** من جهة أخرى، كما سنرى لاحقاً.

تنبيهاً للقارىء، ننوّه بأنّ شيئاً من التشويش يظهر أحياناً في استعمال الدال، ومردّه الغموض المذكور آنفاً، وهكذا نرى أنّ كلمة **عاطفة** ترد أحياناً في سياق الدال يشعر/ شعور، أو في نظيره **يحسّ/ إحساس** الذي فتضفي عليهما من طريق "العدوى" **دلالتها** فتدخلهما في تآلف العاطفة، وعلى العكس فإنّ كلمة **شعور** ونظيرتها **إحساس**، اللتان تسمان الحالة البدئية، تقومان مقام **عاطفة**، التي تجتذبانها إلى حقلهما الدلالي. نستشهد على الحالة الأخيرة بهذه الجملة التي تتعادلُ فيها كلمتا **عاطفة وإحساس**: "إذا كانت الغباوة العمياء قاطنة في جوار العواطف المستيقظة تكون الغباوة أقسى من الهاوية وأمرّ من الموت، والصبي الحسّاس الذي يشعر كثيراً ويعرف قليلاً هو أتعسُ المخلوقات أمام وجه الشمس" (173).

فبين الشعور والغباوة (وهي هنا بمعنى الجهل) علاقة جدلية. يتأجّج الشعور بسبب انبهام أسباب تولّده: "فلم أذهب إلى البرية إلا عدت منها كئيباً. جاهلاً أسباب الكآبة، ولا نظرت مساءً إلى الغيوم المتلوّنة بأشعة الشمس إلا شعرت بانقباض متلف ينمو لجهلي معاني الانقباض، ولا سمعت تغريدة الشحرور أو أغنية الغدير إلا وقفت حزيناً لجهلي موحيات الحزن"، ولكن الجهل بدوره يتغذّى من

الشعور الذي يحول من دون بلوغه عتبة من عتبات المعرفة؛ فتنجم عن ذلك "آلام التأمّل ومرارة التفكير" - وهي عبارة تتكرّر، ومما يُقوّي من وطأة هذا التفكير المُعاق، الذي لا يفضي إلى أيّة معرفة ولا ينتج أيّة ثقافة، أن صاحبها هنا محبّ "للكتب والأسفار". هكذا يفسح التفكير، حين يلجم، المجال للخيال فيبدو بأشكال شتّى: اللجوء المفرط إلى المجازات والاستعارات، والإكثار من المفردات المزدوجة المعاني التي يحيل بعضها حصراً إلى حالة **ترح** (كما في: أخيلة وأحلام وضباب)، وعلى نحو طبيعي، يأتي هذا الخيال الطافح والبائس ليغذّي بدوره الشعور الذي يزداد تأجّجاً.

ثم يولِّد هذا التأجّج حنقاً يتمظهر مادّياً في صورة حوض المياه الجبلية المذكور آنفاً: حوض مجمّد في إطار جامد يخنقه ويشلّ حركته نحو البحر، فلا يقوى إلا على عملية سلبية تقوم على عكس الصور والمشاعر التي يتلقّاها من الخارج كما هي، وكأنّه صفيحة آلة فوتوغرافية.

يتبلور هذا الشعور المتأجّج باتّجاهين: حنين لا يخمد يدفع بصاحبه نحو العالم؛ وحبّ من دون مضمون مرفوق بتنغّص شديد يعيده إلى سديمه الداخلي. الاتجاه الأول تعبّر عنه مجازاً كلمة "جوع" (ألم يقل: "فذهبتُ ونفسي جائعة إلى..." 186)؛ ذلك الجوع الذي يقوده أساساً نحو الطبيعة، وعلى الأخصّ طبيعة شمال لبنان ("تلك البقعة الجميلة من شمال لبنان" 172). لا يني يتغنّى بذلك الجمال الساحر، ويصفه بفيض من التفاصيل: "رأيت تلك الأودية المملوءة سحراً وهيبة، وتلك الجبال المتعالية بالمجد والعظمة نحو العلاء [...]، سمعتُ خرير تلك السواقي وحفيف تلك الغصون". إنَّ تكرار اسم الاشارة ينمّ عن انفعالية شديدة مرتبطة بحنينه الماضي حين كان فتى، وكذلك بحنينه في زمن الإنشاء (أي

وهو يكتب روايته)، وعلى نحو يفصح عن موضوع ذلك الحنين، تأخذ الطبيعة شكل امرأة مثالية طافحة بالشهوانية، أو شكل حورية؛ فتتراءى له أشجار اللوز والتفاح في الربيع حوريات موعودة: "وكانت أشجار اللوز والتفاح قد اكتستْ بحُلل بيضاء معطّرة فبانتْ بين المنازل كأنّها حوريات بملابس ناصعة قد بعثت بهن الطبيعة عرائس وزوجات لأبناء الشعر والخيال"، وتغدو مدينة بيروت فتاة تعدّ نفسها للقاء عشق: "وبيروت [...] كصبية حسناء قد اغتسلت بمياه الغدير ثم جلست على ضفة تجفّف جسدها بأشعة الشمس".

لكن الطبيعة لا تنتشر فقط على الصعيد التزامني. إنّها مشحونة بكثافة زمنية تجعلها تتماهى مع التاريخ، بحيث يتآلف هذا الحنين التزامني إلى العالم اللامتناهي مع حنين تزمّني إلى الماضي، ولا سيّما الماضي المثالي، زمن الأنبياء والوحي: "الربيع روح إله غير معروف تطوف في الأرض مسرعة وعندما تبلغ سوريا تسير ببطء متلفّتة إلى الوراء مستأنسة بأرواح الملوك والأنبياء الحائمة في الفضاء، مترنّمة مع جداول اليهودية بأناشيد سليمان الخالدة، مردِّدة مع أرز لبنان تذكارات المجد القديم." إنّ هذا الماضي الخاص بمنطقة موسومة بوسم الوحي، ينمُّ عن "جوع" إلى المعرفة الكلية، إلى الحكمة الحقّة، التي نستدلّ عليها بعبارة "الكتب والأسفار" التي لا يمكن أن تفهم إلا بمعناها الكتابي، أي "الكتب المقدّسة". أما تجاور هذه العبارة مع الدالّ "طبيعة" (تأثيرات الطبيعة) فهو يحدّد بشكل واضح جوهر العالم الذي يصبو البطل إليه، على المستوى الجغرافي والتاريخي كما على مستوى مشاعر الجسدية وخفقات الوعي.

حركة الاندفاع هذه نحو العالم تليها، في كلّ مرّة، حركة انكفاء وبالاتجاه المعاكس نحو الداخل، ولذلك لافتقاد الذات مرتكزاً

ترمي إليه، أو لأنّ "الحورية" ـ وذلك استكمالاً للمجاز الذي بدأناه آنفاً ـ توارت أو تبدّت على حقيقتها امرأة عادية مبتذلة. تظهر هذه الحركة في مقطع يلي مباشرة المقطع المذكور: "ولكن هذه المحاسن [. . .] كانت تعذّب روحي المسجونة في ظلمة الحداثة [. . .] وكانت تملأ صدري بأوجاع التأمّل ومرارة التفكير"، ويفسر الراوي ذلك، في صور متراكمة ومسهبة قائلاً: "فلم أذهب إلى البرية إلا عدتُ منها كئيباً. . .".

يعمد الراوي نفسه إلى شرح طبيعة هذه الحركة المزدوجة. يلاحظ أنّ "الصبي الحساس الذي يشعر كثيراً ويعرف قليلاً هو أتعسُ المخلوقات أمام وجه الشمس"، ثم يضيف قائلاً: "لأنَّ نفسه تظلُّ واقفة بين قوتين هائلتين متباينتين: قوّة خفيّة تحلّق به في السحاب وتُريه محاسن الكائنات من وراء ضباب الأحلام، وقوّة ظاهرة تقيّده بالأرض وتغمر بصيرته بالغبار وتتركه ضائعاً خائفاً في ظلمة حالكة" (173).

تقوم خاصية هذه الحركة الحلَقية على أنّها تخلّف شواشاً في الروح وشعوراً بالوهن يتجاوز الـ (spleen)، تلك الكآبة العزيزة على قلوب شعراء فرنسا من الرومانسيين، التي طاب لأدونيس أن يترجمها بـ "بُرحاء" ويطبّقها على جبران. الكلمة الفرنسية الأنسب قد تكون كلمة "mélancolie" بشرط ألا تُؤخذ بمعنى طبي أو سريري، بل بمعنى عام: أي أنّها "حالة من الوهن والحزن المبهم المصحوبة بأحلام اليقظة"، مما يتقاطع مع (spleen/ nostalgie). غير أنّ بُرحاء الرومانسيين لا تعبّر عن حالة بطل جبران. الكلمة المناسبة هي "كآبة" كما في عبارة "كآبة خرساء"، التي تذكّرنا، ولكن على نحو أقل حدّة، بـ "الكآبة الخرساء" (Morosité) التي أصيب بها والد هنري دوفتردنغن، من جرّاء استعصائه على التكوّن: ومفهوم الكآبة

يحتلّ مكان الصدارة في النص. فليس من قبيل الصدفة أن تكون "الكآبة الخرساء" عنوان الفصل الذي يصف وضع بطلنا قبل تكوّنه.

لكن يجدر بنا، لندرك هذا المفهوم على حقيقته، أن نأخذ بعين الاعتبار ازدواجية المصطلح الجبراني. فكلمة "كآبة" تدلّ على حالتين متضاربتين، بالرغم من صدورهما عن نفس الموقع. فإلى جانب "الكآبة" الإيجابية المحيلة إلى "الشاعر" أو "النبي"، تظهر هنا كآبة أخرى موسومة مزاجياً بالترح، فترتبط بتآلفات اللامعرفة أو الجهل المشار إليهما آنفاً (حيرة، التباس، ضياع، جهل، غباوة)، وتوحي بالألم المعنوي الناجم عن الخوف (خوف، دبيب حشرات، أنوال العناكب) واليأس (يأس، قنوط) والانحباس (سجن، قفص، حبس) والأسى (حزن، انقباض)، لا بل توحي بالألم الجسدي (آلام، أوجاع، عذاب). إنّها ملكوت "الظلمة الحالكة".

إضافة إلى ذلك، تُوسَم هذه الكآبة بملمح تشير إليه صفة **خرساء** التي تكاد تلازمها أبداً، والحال أنّ مفهوم "الخرس" يتعارض في المعجم الجبراني مع "الصمت" الذي يحيل إلى تواصل مطلق يتمّ ما وراء الكلام ومن دونه. ففي الفصل الذي عنوانه "العاصفة"، بعد فترة صمت أمضياها في حديقة البيت العائلي، تطلب سلمى منه أن يحدّثها عن حياته، فيجيبها: "ألم تسمعيني متكلّماً مذ جئت إلى هذا المكان؟" فأردفت فوراً: "قد سمعتك... نعم سمعتك. سمعت صوتاً صارخاً خارجاً من أحشاء الليل" (191)، وهكذا يسري التواصل الكلي عبر الصمت، ويأتي نقيضاً للاتواصل المطلق البادي في الخرس، وهو علامة الكآبة التي تسبق التكوّن، العاجزة عن الإفصاح عن أي حال من الأحوال، حتى عن حالة الألم "آلام خرساء". إلى ذا يشير قول البطل: "وجدتُ لساني منعقداً وشفتيّ جامدتين" (186).

هذه الحالة السديمية البدئية التي يصفها الراوي الجبراني بكلّ أبعادها بدءاً بالكآبة، لها معادل في عالم رواية التكوّن عند يينا، إذ يكشف راوي **لوسيندا** عن "العادات السيئة التي كان تُفني شباب يوليوس المنفلت من كلّ عقال [. . .]. وكان يلتهب في أحشائه حبّ لا مضمون له يهدم جوهر كيانه. بأيّة ذريعة كانت لهب الأهواء تنفجر ولا يرضى بشيء" (**لوسيندا**، ص 125). قوى زائغة تمزّق نسيج نفسيته فتختزله إلى أشلاء: "كان يتخيّل حياته برمّتها كتلة من مِزَق لا رابط بينها [. . .]، وكان عدم الرضا المُهتاج يفتّت ذاكرته" (المصدر نفسه، ص 129). جعله هذا التمزّق يغرق في الكآبة والخرس ـ معادل "الكآبة الخرساء" لدى البطل الجبراني ـ ، إذ يشير يوليوس إلى "فترة لا ضوء فيها، أنتظر على الدوام دون أمل، أحبّ بحميّة دون علم مني، ويهرق كياني كله حنيناً مبهماً لا ينشر عطره إلا نادراً وبزفرات شبه ملجومة" (المصدر نفسه، ص 63). نفس الأعراض المرضية ذاتها كانت تبدو عند هنري دوفتردنغن في بداية مسيرته، فلاحظت أمه أنّه "أميَل إلى الصمت والانكفاء على نفسه أكثر من العادة"، رأته "كئيباً" "متجهّم المزاج . . ." (هنري، ص 83)، وذلك ما كان يراه هنري نفسه عند أبيه، فيفسّره بعجز أبيه عن أن ينهل من قواه الذاتية ما يكفيه للسعي وراء "زهرته الزرقاء" التي أبصرها في الحلم، فحكم على نفسه بالتالي بألاّ ينجز تكوّنه، فتعايش كيفما اتفق مع ذلك "المزاج السَكوت والمدلهمّ". يقول: "كثيراً ما كان يحزنني أن أرى لدى أبي مزاجاً سكوتا مدلهمّاً. إنّه يعمل من دون كلل، انجراراً وراء عادته لا استجابة لدعوة عميق. يبدو وكأنه يفتقر إلى شيء [. . .] يظنّه أصدقاؤه سعيداً جداً، ولكنهم لا يعلمون أنّه ملّ الحياة". (المصدر نفسه، ص 226).

يلفتنا هذا التشابه بين عالم جبران وعالم يينا، حتى في

المفردات المستعملة، بالرغم من تباين الإحالات الثقافية. فبينما يلجأ الراوي الجبراني إلى صورة كتابية، هي السديم، يرجع نوفاليس وشليغل إلى الفلسفة الإغريقية، ومهما تباينت الإحالات، دينية ساميّة عند الأول وفلسفية إغريقية عند الآخَرين، تبقى صورة السديم الأول ميزة العالم الداخلي في المرحلة التي تسبق التكون وتستدعيه.

إنّ السديم يستدعي تجاوزَه الخاص، وإلا انحط إلى تشوش؛ ذلك ما تعلنه الفكرة 71 من **الأثينيئوم** (*Athenaeum*) القائلة بأنّ "وحده التشوش الذي يستطيع أن يولّد عالماً يعتبر سديماً" (Lacoue-Labarthe, p. 213). وبالفعل، نرى البطل الجبراني يسعى بكل طاقاته إلى تجاوز تلك "الكآبة الخرساء"، أو الوضع الإنساني "المفتّت" (parcellaire) ـ حسب تعبير هولدرين ـ أو "الحطام" (fragments) ـ حسب تعبير يوليوس، ولكنه يصل في نهاية مساره إلى كآبة أخرى.

الكآبة، أفق التكوّن

في نهاية مسار التكوّن، يحلّ محلّ الإحساس المتأجّج المقترن بالجهل، الملازم للسديم البدئي، ما هو نقيضه؛ فتنوب **عاطفة/ معرفة** مناب إحساس/ جهل (أو غباوة)، لتشكّل أفق التكوّن منذ انطلاقته وحتى مآله.

ملاقاة سلمى هي التي تطلق الحركة. تلك "الزهرة الزرقاء" لم يحلَم بها قبل إذ يبحث عنها ويفوز بها، كما حدث لهنري دوفتردنغن؛ إنّها حاضرة منذ البداية، تبزغ من اللامكان، كأنّها "يد القدر"، لتفرض نفسها دون سواها. تظهر فيخلي "الشعور" المكان "لعاطفة جديدة" تطلق عملية ولادة جديدة، إذ إنّها ـ كما يقول الراوي ـ "تمايلت حول قلبي بهدوء يشابه رفرفة الروح على وجه

الغمر قبل أن تبتدئ الدهور" (181)؛ وفي تلك صورة إشارة إلى الخلق الأول. عندها تأخذ سلمى ملامح الأم الأولى: إنّها "حوّاء، هذا القلب"، وعبرها "في تلك السنة وُلدتُ ثانية" (عبارة مكرّرة في التوطئة)، وبفضل هذه العاطفة الجديدة يرقى البطل إلى مقام المعرفة. فلا عجب أن تتكرّر المفردات المرتبطة بتآلفات تحيل إلى المعرفة، من باب:

- **"البصر"**:

"فتح الحبّ عينيّ [...]"

"سلمى هي التي أرتني أسرارَ الحب [...]"

"سلمى هي التي أرتني سبلَ البشر [...]"

"عندها رأيتُ [...]"

- **"الاستيقاظ/ اليقظة"**

"أيقظتْ روحي [...]"

"حوّلت غفلة شبابي إلى يقظةٍ رائعة [...]"

"أفاقتْ فجأة [...]"

- **أو "الإدراك"**

"هي التي أفهمتْه كُنه هذا الوجود [...]"

هنا أيضاً يحيد منطق جبران عن منطق مدرسة يينا. عند هذه، يجيء اكتشاف الحبّ في ختام سلسلة شاقة من الاكتشافات ومن التدرّب على جمالات الحياة؛ وعند ذاك، الحبّ هو الذي يخوّل البطل اكتشاف العالم وهيكلة شخصيته من طريق المعرفة.

تنشأ هاتان الملَكَتان، الحبّ والمعرفة، معاً، وتنسحبان على المحبوب كما على البيئة الإنسانية. وحده الحبّ يخوّل الرجل فهم المرأة المعشوقة "إنّ المرأة [...] ظاهرة غامضة نفهمها بالمحبة" (183)، وفهم العالم أيضاً: "لم تجِد روحي منفذاً تنصرف منه إلى عالم المعرفة حتى دخل الحبّ إليها وفتح أبوابها وأنار زواياها" (172). بيد أنّ العلاقة بينهما قد تتسم بشيء من الجدلية، لأنّ الحبّ والمعرفة يستدعيان "البصر/ المشاهدة": "ومن لا يشاهد [...] يظلّ قلبه بعيداً عن المعرفة ونفسه فارغة من العواطف" (174)، ومذّاك تتواشج كلمتا "حبّ" و"معرفة" في تضاعيف النص برمته، على سبيل العطف ("يسبح في فضاء المعرفة/ و /الحب") أو البدل.

غير أنّ للزوج "معرفة/ عاطفة" خاصيتها الفارقة عند جبران، فهو لا يأخذ بالمعرفة على أنّها إدراك فكري في مجال العلوم أو الفلسفة، يسعى إلى إجلاء بعض جوانب الواقع الإنساني، بل بوصفها إدراكاً كلياً يستدعي كلية الإنسان. لذلك لا نلقى عنده مساراً يتدرّج فيه البطل شيئاً فشيئاً من المعرفة إلى الحبّ، كما هي الحال عند لهنري دوفتردنغن الذي ينتقل بالتدرّج من مرحلة إلى أخرى، من الحدس بالزهرة الزرقاء وحتى لقي الحبّ في شخص صوفي. عند جبران حركة مفردة وحيدة تلمّ الملكتين معاً في دينامية متصاعدة.

لا يتعارض القلب والعقل عند جبران، كما في الرومانسية الأوروبية التي أولتْ القلب الأولوية على حساب العقل[8]؛ بل يتوافقان. يقوم العقل عقلاً انطلاقاً من القلب؛ تلك هي المعرفة

(8) التنوير البروميثي الذي يمثّله في حلم يوليوس ذلك "الصانع" (homo faber) المقيّد بسلاسل طويلة ليعمل عمله بتسرّع وجهد (**لوسيندا**، ص 105).

بالمعنى السامي (sémitique) للكلمة: إنّها تتضمّن العاطفة، بل تنطلق من العاطفة، وأفضل مثال على ذلك فعل "عَرَفَ" في مفهومه الكتابي، الذي يتواتر استعماله في سياق علاقة الحبّ، كما في قوله "وعرف زوجته" الوارد بمعنى "أقام مع زوجته علاقة حبّ". فلا عجب أن يجعل التراث العربي ـ وهو متفرّع عن الساميّة ـ القلب[9] مركز "المعرفة"، فيقيم ترابطاً واضحاً بين الثنائي "معرفة/ عاطفة" وتآلف "حبّ/ محبة"، علماً بأن «حب» و«محبة» مفردتان متكاملتا المعنى عند جبران. إذ تشير الأولى إلى فعل مرتبط بالحواس والجسد (كما في كلمة amour بمعناها الشائع)، أما الثانية فتحيل إلى فعل أكثر روحانية، يتخذ معنى دينياً، شأن caritas وagape معاً. يستعمل النص هاتين المفردتين دون تمييز واضح، ليعبّر عن كلية الحب/ المعرفة التي تشمل الروحي والفكري والجسدي. إنها عملية نفسانية ـ جسدية، إذا جاز التعبير، تتجلى في التحولات التي تُحدثها: إذ إن الحب/ المعرفة يفعّل الحواس، كالسمع أو البصر ووظائف فيزيولوجية أخرى (كالدموع)، ولكنه يفعّل أيضاً ملكات تتجاوز الحواس شأن ملكة النطق: "فالحب قد أعتق لساني فتكلمت ومزق أجفاني فبكيت وفتح حنجرتي فتنهدت وشكوت" (172).

يتحكم هذا السياق العام في الحالة النهائية التي تفضي إليها عملية التكون لدى جبران. إن هذا التحول، الذي يتناول الإنسان بكليته بدءً من القلب مركزه، لا ينتج ذاتاً بملامح محددة، بل ذاتاً

---

(9) يعبّر عن ذلك القول الشعري: "لسان الفتى نصفٌ ونصف فؤاده/ فلم يبقَ إلا صورة اللحم والدم". النطق ومقابله القلب الذي يشمل كافّة الملكات، وإليه تحيل "المعرفة بالقلب" عند ابن عربي في **الفتوحات المكية** حيث "العارف" يسمو على "الفيلسوف"، وبه يقول الغزالي إذ "يحدّد القلب بأنّه ملكة المعرفة، بل ملكة معرفة أسمى من المعرفة بالعقل"، حسب فريد جبر (Farid Jabre) (*Livre des questions*, 1986).

كلية. في نهاية مطافه، يصبح هنري شاعراً، بعد أن استوعب شتى التجارب، وعثر على الزهرة الزرقاء وبها أعاد خلق العالم عبر مغامرة أورفية معقدة؛ وينتهي يوليوس فناناً وفيلسوفاً أخلاقياً، داعياً إلى دين وأخلاقية مناقضين لما هو سائد. أما بطلنا، فهل نستطيع تحديد صورته النهائية؟ شاعر؟ فنان، أم فيلسوف في الأخلاق؟ لا شك أن هذا الوجه الأخير حاضر من خلال نقد القيم الاجتماعية والسعي إلى تصور دين جديد. ولكن الوجهين الآخرين لا يغيبان، بل يحضران على نحو ضمني من خلال صورة تلفيقية هي صورة الشاعر ـ كما سنرى لاحقاً. ولكن ماذا عن ذلك الوجه المهيمن، أي النبي؟ نكتفي الآن بالقول إن التكون يؤول إلى الإنسان الجديد، المتعدد الوجوه.

لا ريب أن هذا الإنسان الجديد على كدر، موسوم باللاتمام والنقصان أو ـ وفقا لمفاهيم دينيةساميّة ـ بالخطيئة والانتكاس. وفي هذا ما يبرر استعمال عبارات تحيل إلى السديم البدئي، شأن تلك الصورة النمطية التي تتكرر في تقاطعات الرواية المفصلية، بل تقوم عنواناً لها: **الأجنحة المتكسرة**[10]؛ إضافة إلى صور أخرى يستعيد النص بها حالات حسبناها انصرمت إلى غير رجعة بعد اكتشاف الحب، من قبيل: "فبقيت أنا واقفاً بين الأشجار والحيرة تتلاعب بعواطفي مثلما تتلاعب العواصف بأوراق الخريف" (194).

إنّ مسار التكوّن المؤسّس على المعرفة/ الحبّ لا يَؤول عند جبران فقط إلى مجرّد سعادة العيش والحبّ والإبداع، كما هي الحال عند الرومانسيين الألمان، بل يؤدّي إلى "حضور في العالم" لا يقلّ إشكالية عن العالم نفسه. لا ريب أنّ اليقظة والولادة الجديدة

(10) وتتردّد بصيغة أخرى كما في: "اشفق يا رب و... شدّد جميع الأجنحة المتكسرة"، "ذلك العصفور المهيض الجناح"...

والإدراك موسومة بتآلف الفرح المتجلّي في الحبّ والحرية وفعل القول؛ ولكنّها تبقى ملتبسة لأنّها مثقلة بترح لا ينجلي، وكأنّه ملازم لها. لذلك نرى أنّ المسعى الذي يولّد السعادة هو نفسه الذي يجعل البطل يعي حضور الشرّ حضوراً في كلّ شيء، ويثير لديه "التنهدات والحسرات"[11]. على مشارف هذا الأفق الذي تختلط فيه الملائكة بالأبالسة: "في تلك السنة شاهدت ملائكة السماء تنظر إليّ من وراء أجفان امرأة جميلة، وفيها رأيت أبالسة الجحيم يضجّون ويتراكضون.."، ويبدو هذا الاختلاط وكأنّه شرط من شروط الحبّ/ المعرفة: "ومن لا يشاهد الملائكة والشياطين في محاسن الحياة ومكروهاتها يظلّ قلبه بعيداً عن المعرفة ونفسه فارغة من العواطف" (174). وكما الحال في كل وَجْد/ انخطاف صوفي، لا فصل بين "الاستمتاع" و "التألم" وأن الرؤيا" مقترنة غالباً بـ"الندوب"[12] في أغلب الأحيان.

هناك ظاهرة ترمز بشكل لافت إلى هذه الحالة، ألا وهي استمرار الكآبة. ترِد هذه المفردة خمساً وعشرين مرة؛ فتدلّ تارة على حالة السديم البدئي المرتبط بالجهل والإحساس، مشفوعة بصفات مثل "بكماء، الكآبة" (222)؛ "أما الصفة التي كانت تعانق مزايا سلمى وتساور أخلاقها فهي الكآبة العميقة الجارحة" (184)؛ "اقبلني، قالت ليسوع، بين تابعيك [...] المغبوطين على كآبة

(11) "فالحب قد أعتق لساني فتكلمت، ومزّق أجفاني فبكيت، وفتح حنجرتي فتنهدّت وشكوت" (172).

(12) وهي آثار جروح الموت على الصليب في الراحتين والقدمين التي تبدو عند بعض الصوفيين في المسيحية، وفي هذا العذاب الناجم عن الحب تقول المتصوفة تيريزيا الأفيلية: "إن كان العذاب الذي تتحمله حباً يوفّر هذا القدر من الملذّات فأي الملذّات نتذوق عند رؤيتك؟".

قلوبهم" (232)، وعلى غرار تلاميذ يسوع، ينضح البطل المنخرط في التكون بهذه الكآبة: "أوجدت الكآبة بين روحي وروح سلمى صلة المشابهة" (184)، وقد تفيض منه لتشمل نخبة قليلة من "أهل القلب" المقريبين منه، وللتشديد على أهمية هذه الصفة الروحية، يحصرها النصّ بالفئة القابلة للتكوّن، فيما يندّد بالفئة الأخرى المنغمسة في "الأفراح، الغبطة، السرور" والمنكبّة على "المباهج".

الواقع أنّ مدى التكوّن ينبسط على فسحة تقع ما بين كآبتين: كآبة موسومة بالسديم، تفضي في النهاية إلى كآبة أخرى مجبولة بالحرية، وإن بقيت مثقلة بكل بؤس العيش في هذه الدنيا. من يتطلّع إلى التكون لا يتحرّر من كآبة السديم البدئي السلبية المرتبطة بالجهل، إلا ليلقى كآبة أخرى ولكنها إيجابية، بالرغم من انتمائها إلى محور الترح، إذ إنّ محور الفرح لا يخلو من تهمة "الخلوّ" اللاصقة بأولئك الأموات الأحياء ممن يرتعون في "مباهج" الحياة.

تنشأ الكآبة عن وعي مأساوي للوضع البشري، تتبلور في "الوحدة" (بمعنى عزلة)، محل التعمّق والنضج: "فالوحدة حليفة الكآبة كما أنّها أليفة كل حركة روحية" (175)؛ وهي التي تخوّل قيام حياة روحية وشخصية: "والمرء إن لم تحبل به الكآبة [...]، تظلّ حياته كصفحة خالية بيضاء في كتاب الكيان" (174). وبما أنّها تنبثق من نفس المكان الذي تنبثق منه المعرفة والحب، فإنّها غالباً ما تختلط بمفهوم المحبة الذي يحتفي به كتاب **النبي**. بوجيز العبارة، إنّ الكآبة علامة الاصطفاء بامتياز، ذلك ما تذهب إليه نصوص جبرانية كثيرة[13].

(13) إنّ الكآبة عند جبران ميزة الشعراء والأنبياء جميعهم، لكنها بالطبع الكآبة الناطقة التي يبلغها المتكوّن في آخر مساره، وبهذا المعنى يجب فهم قوله "نحن آبناء الكآبة وأنتم أبناء المسرّات" (مقال نحن وأنتم، **م. ك.**، ص 393).

وبالتالي فإنّ أفقَ التكوّن تحدّه من طرفيه كآبة ذات شكلين: "كآبة خرساء" في البدء، ثم "كآبة ناطقة مبدعة"[14]، وليس التكون إلا عملية العبور من هذه إلى تلك.

الدائرة والخط المستقيم

يدلّ الحبّ/ المعرفة على الاكتمال، بينما تدلّ الكآبة على غير المنجز أو اللامنجز. فإلى ما يحيل عدم الإنجاز هذا؟ من الصعب أن نجيب على هذا السؤال إجابة مبسّطة. أشرنا مراراً في ما سبق إلى العقلية السامية التي تتجلّى بامتياز في الرؤية الكتابية. إذا نظرنا إلى التكوّن الجبراني من هذه الزاوية، تبدى لنا مسعى تدريبيا يدرك الإنسان من خلاله أنّ الاكتمال الناجز لا يتحقق إلا في العالم الآخر، فيندرج التكون إذاك في مصاف "النبوي"، **تفسير**. هناك صورة جلية عن ذلك في لقاء الحبيبة الذي تتشابه ملامحه و"الرؤيا الإلهية" أو "التجلّي الإلهي"، وهما من باب المعجزات الدالة أصلاً على حالة عتيدة آتية لا محالة، والمنبئة باكتمال نهائي خارج العالم والزمن؛ ـ إلى هذه الدلالات تحيل الصفة "نبوي" التي لا تتضمن أي "رجم بالغيب". والواقع أنّ "ذلك الحلم الجميل"، لا تناط به وظيفة إرهاصية على المدى القصير، كما في رواية مدرسة يينا؛ بل يحمل طابع الرؤيا (بالمعنى الديني للكلمة) التي تُنبّئ بعالم آتٍ ما وراء الدنيا، وتتبدى بعض سمات هذه الرؤيا في فجائيتها. هكذا، على حين غرّة، تظهر سلمى في حياة البطل: "لكلّ فتى سلمى تظهر على حين غفلة في ربيع حياته" (189). إنّ لحظة التجلّي والاكتمال هذه تنبئ باكتمال ناجز في عالم الآخرة. فلا اكتمالاً

(14) إنّ جبران يغني كلمة كآبة بمعنى جديد، باعتبار أنّ لسان العرب لا يحدّد الكآبة إلا بـ "سوء الحال والانكسار من الحزن، تغيير النفس بالانكسار من شدة الهم والحزن". وما هذا إلا مثال على الطريقة التي أغنى بها جبران القاموس العربي.

ناجزاً إلا في الرجوع إلى الله: "وإليه تُرجعون".

إلى جانب هذه الرؤية الكتابية، قد نلمح الرؤية أفلاطونية ونظرية "المثُل"، التي وردت في "أسطورة الكهف"، التي تحيل إلى عالم المثل، حيث ملء الوجود، الذي ليس الواقع الراهن إلا "ظلاً من ظلاله". فكل إنسان ـ حسب هذه الأسطورة ـ يتذكر في حياته هذه أصوله في عالم المُثل ـ وفقاً لظاهرة (Réminiscence) ـ فيصبو إلى هذا الملء (أفلاطون، **الجمهورية**، الكتاب الثامن)، ومن الواضح أنّ جبران ينهل من المعجم الأفلاطوني بشكل صريح أو يكاد، كما توحي بذلك بعض مفاهيمه الرئيسة، مثل "ذكرى" التي تتردّد في النصّ منذ التوطئة وتستدعي "يقظة"؛ وكذلك شأن كلمتي "شوق/ حنين"، وكلمات أخرى مثل "الروح الكلية"، المرادفة غالباً لكلمة "الله" (انظر: كيروز، 1983، ج 1، ص 53 ـ 94).

إنَّ كتابات جبران تقيم على الدوام ثنائية بين عالم الحقيقة المطلق وبين عالم الوهم والشكّ[15]؛ كما في تحديدها للشاعر: إنّه "ملاك" قادم من العالم الآخر ليجلب الحقيقة للبشر قبل أن يعود إلى الجَلَد الأزرق. فهل رؤية جبران كتابية أم أفلاطونية؟ الإجابتان ممكنتان، وكلتاهما تضعان التصوّر الجبراني للحياة على نقيض تصوّر مدرسة يينا، أقلّه لأنّ البعد الماورائي عند جبران يتعارضُ بشدّة مع البعد المادي، في حين ينحصر، عند رومانسيي يينا، في البعد الإنساني.

لا شكّ أنّ رومانسيي يينا يأخذون ببعد نبوي، إذ لا يكفّ نوفاليس وشليغل عن التبشير بإنسانية جديدة، وعن السعي في سبيل

(15) يقول جبران في مقاله **الشاعر**: "ملك بعثته الآلهة ليعلم الناس الإلهيات [...] ويعود إلى موطنه العلوي" (ص 316)، ويتابع في **موت الشاعر حياته**: الناس "يحسبونني غريباً عنهم لأنيّ أترجم ما أسمعه من الملائكة إلى لغة البشر" (ص 252).

إجلاء صورتها ومدّ الناس بالوسائل الكفيلة بتحقيقها. فالرؤية المتجلّية في رواية نوفاليس ـ وقد تبناها شليغل على طريقته ـ تقول بضرورة الرجوع إلى عصر ذهبي، ترسمه شتّى الحكايات التي يضمّنها روايته. يقول نوفاليس بمراحل ثلاث تتالتْ في تاريخ الإنسانية، فمن السديم الأول، حيث تمتزج الروح بالمادة، بزغ عالم مثالي: "عصر ذهبي"، "تناغم كلي" بين الإنسان والمجتمع والطبيعة، أي بوجيز العبارة ما نسمّيه الفردوس المفقود. كان "الوعي" إذّاك يسري في سائر الكائنات سرياناً يحييها: وعي قوامه الحرية والحبّ، وعي هو ناتج من الشعر، ما زلنا نستشعر ذكراه البعيدة عبر "الحنين" (وبالتعبير الألماني Sehnsucht) إلى مسقط رأسنا، وما زلنا نعجب بصوره المتجلّية في الطفولة أو الزهرة. بعده استقرّت مملكة "النشاز" الراهنة القائمة على الشقاق والأنانية والشر، والناجمة عن ضمور في الوعي وعن تجمّد الحرية على شكل "شريعة". أدّى هذا "النشاز" إلى انتصار "العقل المجلمِد والمجلمَد"، ورمزه "الشمس"، الذي طالما أشاد به "عصر التنوير"، كما أدّى إلى انتشار الحروب. ولكن، بالرغم من جميع الصعوبات، سنعاين عما قريب انبثاق عصر ذهبي جديد. بذا آمن نوفاليس وإليه سعى من خلال ممارسته الشعر.

لكن هذه النفحة النبوية، التي سرت في رومانسيي مدرسة يينا وفي جبران، لا تفترض مدى زمنياً واحداً. في نظر الألمان لا يمكن لهذه النبوءة أن تتحقّق إلا في واقع العالم الراهن. "لقد وافت الأزمنة"، عبارة كثيراً ما كرّرها نوفاليس في حديثه مع شليغل[16]، الذي تبنى بدوره هذه "البشارة". لا بدّ من التمعّن في تعرّجات فكر مدرسة يينا وتبين العلاقة

(16) "لقد وافت الأزمنة، وأصبح بإمكاننا أن نكشف عن كيان الألوهية الداخلي وأن نتصوره. صار يحقّ لنا أن نكشف الحجاب عن الأسرار كافة، ولا بدّ للخوف أن يزول" (**هنري**، فصل 5).

التي يقيمها بين المرئي واللامرئي. نكتفي الآن بإشارة سريعة: إنّ المقام الذي أولوه للذاتية المُناط بها أن تستوعب في ثناياها موضوعية العالم، وكذلك الدور الذي أناطوه بالشعر في مشروعهم هذا، يُثبتان أنّهم لا يرون قطيعة بين المرئي واللامرئي. تحقّق "النبوة" يتمُّ في هذه الدنيا: إنّها نبوّة على مستوى إنساني، تتحقّق في إنسانية هذه الدنيا، هنا على الأرض، وليس بعد الموت، إذ إنّ الموت جزء من الحياة، وما "الأزمنة الرومانسية" إلا بداية تحقّق هذه النبوة. إنّها في المحصلة نبوّة دنيوية، وليست ميتافيزيقية كما عند جبران.

إلى هاتين الإجابتين، الكتابية والأفلاطونية، اللتين تعكسان رؤية خطيّة وفق محور ينطلق قُدُماً، يمكننا أن نضيف ثالثة ذات مسار دائري كما في التصوّر العرفاني. لقد أعرب الراوي مراراً أنّ لقاءه بسلمى لم يكن الأول. ذلك أنّ كلمة "ذكرى" لا تحيل عنده فقط إلى نظرية التذكر أفلاطونية، بل وبصورة ملتبسة، إلى لقاء قد تمّ في حياته السابقة. يبرز هذا الاعتقاد في نصوص سبقت **الأجنحة المتكسرة.** منها نصّ مجازي صريح كتبه عام 1906 بعنوان **رماد الأجيال والنار الخالدة،** يخبر عن شخص فقد حبيبته في ريعان الشباب واستعادها بعد 2006 سنة. إذ إنّ ناثان، ابن الكاهن حيرام، سادن هيكل عشتروت في بعلبك، أحبَّ فتاة توفيت خريف عام 116 قبل الميلاد، وعبثاً تضرّع إلى عشتروت، تلك الإلهة التي "توقد شعلة الحياة وترعى الشباب"، ولكن الشابين يلتقيان من جديد ربيع 1890 وفي نفس الظروف ولكن بصورتي راع عربي ـ هو علي الحسيني ـ وقروية شابة ذاهبة إلى النبع تملأ جرّتها، فيتعرّفان فوراً على بعضهما من طريق التذكر ويستأنفان غزليتهما الرعوية[17].

(17) يتناول جبران هذا الموضوع في قصص أخرى منها، على سبيل المثال، **الشاعر البعلبكي** المهداة إلى خليل مطران البعلبكي المولد، عام 1912.

يحيل هذا القول بسلسلة من التقمصات إلى مقاربة معقدة بل وملتبسة. إذ يعتبر أكثر دارسي جبران، وبشيء من الاستعجال في نظرنا، أنّ القول بالتقمص جزءُ لا يتجزّأ من قانون إيمانه. أما نحن فنرى أنّ فكرة "التناسخ" تشير عنده إلى تلك الحركة اللامتناهية المنبثقة من دهر الداهرين لتستمرّ حتى الأزل: كأنّي به يقول إنّ الزمان ضيق، فعلينا، ونحن نشغله من أولّه إلى آخره، أن نتحرّر منه لنبلغ ما بعد ـ الزمن، أي أن نعيش حرية المطلق. إنّ جبران لا يضيف التناسخ إلى رؤيته النبوية المقتبسة من الفكر السامي، بل يُدرجه فيها لتحوّله إلى ذاتها، ودعماً لموقفه، يلتمس آية قرآنية مغلقة يفسرها تفسيراً شخصياً، يوردها في حاشية نصه: "قال نبي الإسلام (ص): وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون". لا ريب أنّ الرؤية العرفانية عنده تندرج ضمن رؤية كتابية.

يتمايز جبران عن رومانسيي يينا لجهة رؤيته الأنطولوجية في بُعدها اللامنجز. لكنّه يتماهى معهم في تصوّره للأدب. استباقاً لما سيرد، نشير إلى أن مفهوم "اللامنجز" من صلب نظرية يينا، القائلة بأنّ الأدب بحدّ ذاته غير محدود، لا ينتهي إلى حدّ ولا إلى كيان ناجز. تتجسّد هذه النظرية في نتاجهم نفسه عملانياً: فشليغل لم يستكمل روايته **لوسيندا** كما رسم، فلم يرَ الجزء الثاني منها النور قط؛ أما رواية هنري دوفتردنغن فقد شاءها نوفاليس فاتحة خماسية لم تتم، ولا شيء يثبت أن السبب في ذلك هو موت نوفاليس المبكّر: تشهد على ذلك بقايا الخطّة التي وضعها للجزء الثاني من الرواية. فاللامنجز من علامات لامحدودية الأدب الجوهرية. الأدب لا يعرف نهاية، شأنه شأن الحياة، وأما جبران الذي أنجز روايته فعلاً، فإنّه يبقى مسكوناً باللامنجز المتحكّم في طبيعة الأدب، وفي ذلك تفسير لذلك الفيض المتداخل من الأشكال والأجناس الأدبية المشار إليها سابقاً.

II ـ التدرّب على التكون

متى يبدأ التكوّن؟ للإجابة على هذا السؤال لا بدّ من تحديد دور الحب ووظيفته، وهنا أيضاً يتمايز المسار الجبراني عن مسار مدرسة يينا. في **هنري دوفتردنغن**، يبدأ البطل بالتكوّن ما أن يخرج من الحلم الذي لمح فيه زهرته الزرقاء، فتقوده رحلته بمعيّة أمه إلى اكتشاف العالم، وتدخله تدريجياً إلى عالم المدنيّة بمختلف أوجهها: التاريخ، الإحساس بالطبيعة، العلوم والتجارة والتنظيم الاجتماعي، ثم الفنّ والشعر والموسيقى، ولا يكتشف الحبّ إلا في نهاية المسار. كان رجلاً راشداً عندما عرف الحب، ولم يستأنف رحلته الكشفية إلا للبحث عن الشعر، صاحب المكانة الأثيرة في تكوين العالم والفرد، فليس بعد الحب إلا الشعر، حتى وإن كان الشعر ـ في منظور نوفاليس ـ بداية المسار ومآله. يقول هنري في حديثه إلى ماتيلد: "سيُدخلني حبّك إلى خفايا هيكل الحياة المقدّسة، وإلى قدس أقداس الروح؛ بك ستتوهّج روحي لتبلغ أسمى الحدود" (ص 183)، وكذا يقال عن يوليوس الذي تقوده "سنوات التدرّب" (فصل "التدرّب على الذكورة") حلقة بعد حلقة إلى اكتشاف الحب، ليتوّج، انطلاقاً من هذه الذروة، مساره بالتفرّغ للفنّ ولتغيير العالم.

في المقابل، تبدو حياة البطل الجبراني موزّعة بين "قبل" و"بعد"، فالتكون الذي يتمّ بامتلاك العاطفة والمعرفة لا يحصل إلا في "البَعْد"، بما أنّ الخطّ الفاصل بين المرحلتين هو اكتشاف الحب، ومع ذلك ليست مرحلة "القَبْل" مجرد فراغ. فبين مرحلة السديم وبروز الحبّ، يخضع البطل لسلسلة من الامتحانات الصعبة (أو "المؤهّلة" حسب معجم التحليل السردي) تُكسبه الكفاءة اللازمة لتقبّل الحبّ، وبالتالي للانخراط في التكوّن، ـ إنّها مرحلة "التدرّب"، كما ورد في العنوان أعلاه. هذا المسار بخطوطه العريضة

يلقي الضوء على مسعى جبران، ويضع الحب في سياق خاص بمفهوم التكون. يجري هذا التدرّب على مرحلتين تمهيديتين: اكتشاف الأب وتجلّي الجمال، يليهما بروز الحب الذي به تنطلق عملية التكوّن الأساسية.

الأب: ضرورته والتباسه

يُفتتح المسار باكتشاف الأب؛ ويكون المنطلق لقاء البطل بوالد سلمى في بيت صديق مشترك. يغيب الأب الطبيعي عن المشهد مع أنّه على قيد الحياة، فيقوم بديل له بدور محرّك العملية: "أنا لم أرَ والدك منذ عشرين سنة ولكنني أرجو أن أستعيض عن بعاده الطويل بزياراتك الكثيرة" (176). يقوم أبو سلمى بديلاً لوالد البطل الحقيقي، ليس فقط بفضل العلاقة الخاصة التي تربطهما على نحو حميم بما أنّ صداقتهما ترقى إلى أيام الطفولة والشباب "أنت ابن صديق حبيب قديم صرفتُ ربيع العمر برفقته"، بل بسبب طبيعة هذا الشخص وسلوكه.

فكلّ صفاته تثير التعاطف والمودة. جسدياً، هو "في الخامسة والستين وتدلّ ملابسه البسيطة وملامحه المتجعّدة على الهيبة والوقار" (175)، وقار تستبينه من "جبهته العالية المكلّلة بشعر أبيض كالثلج". أخلاقياً، يتميز بـ" ابتسامة سرور وانعطاف" وعلى الأخصّ بـ "الفضيلة" "لا أعرف رجلاً سواه في بيروت جعلته الثروة فاضلاً والفضيلة مثرياً". يثير هذا الرجل لدى البطل، فوراً وتلقائياً، شعوراً بنوياً، هو مزيج من التأثّر والانجذاب والاسترخاء؛ بالغريزة وجد فيه أباً يبعث على الطمأنينة: "فتأثّرتُ لكلامه وشعرت بجاذب خفي يدنيني إليه بطمأنينة مثلما تقود الغريزة العصفور إلى وكره قبيل مجيء العاصفة" (176)، ولا يتخلّى البطل عن هذا الشعور حتى عندما

يكتشف لاحقاً جوانبه سلبية، ولا سيّما ضعفه و"خور إرادته" اللذين يجعلانه عاجزاً عن حماية ابنته المحبوبة من أحابيل الأسقف، مما يؤدّي بهما إلى التعاسة.

تعزّزت عاطفة البطل البنوية بسبب موقف والد سلمى الأبوي، الذي يتجلّى لقاء بعد آخر. في الزيارة الأولى، هشّ الشيخ "متأهّلاً وقادني مرحباً إلى داخل الدار، ونظير والد مشتاق أجلسني بقربه يحدثني مستفسراً عن ماضيّ مستطلعاً مقاصدي في مستقبلي" (197). ثم ما لبث أن حدّثه عن ذكرياته الشخصية، وسرعان ما يعلن الراوي صراحة أنّ هذه العلاقة تحدّد موقعهما، أباً وابناً: "الآن وقد عرفت الطريق إلى هذا المنزل يجب أن تأتي إليه شاعراً بالثقة التي تقودك إلى بيت أبيك وأن تحسبني وسلمى كوالد وأخت لك" (182). ولا يعتم أن يتوجّه إليه بكلمة "ابني"، وكما أثارت عنده صورة الأب "انفعالاً... وشعوراً غريزياً بالطمأنينة" على نحو ضمني، كذلك أثار فيه إعلانه الصريح هذا حركة غير مسبوقة، أصيلة، يستعمل النصّ في واردها كلمات وعبارات قوية الوقع تحيل إلى البدء، من قبيل: "أوّل"، "جديد"، "للمرة الأولى"، واعتبرها بمثابة أولى نغمات معزوفة سمفونية: "إنّ تلك الكلمات التي قالها لي فارس كرامه هي النغمة الأولى التي أوقفتني بجانب ابنته"، وكذلك الحال عندما نادى الشيخ ابنته والشاب بـ "هلمّا يا ولدي" التي أطلقت عند ابنته ما أطلقت: "كأنّ لفظة "يا ولدي" قد أيقظت في داخلها شعوراً جديداً" (186).

لن نغامر بالخوض في تأويلات نفسانية تُسقط على النصّ الجبراني علاقاته الإشكالية مع أبيه[18]. نكتفي بالإشارة إلى أن صورة

---

(18) المغامرة مغرية بحقّ لشدة الشبه بين والد الراوي ووالد المؤلف. الوالد الذي عرفه جبران في صغره إنسان هدّه الإحباط والمسكرات، فعجز عن تأمين معيشة عائلته. يذكر =

الأب البادية هنا لا نشهدها في أي عمل آخر من أعمال جبران إلاّ على سبيل التنديد. لا يذكر أباه حتى في **خليل الكافر** حيث يكثر ذكر الأب: أبو مريم يقتل على يد زبانية الإقطاعي، وذلك قبل خمس سنوات من تحرير "الأجنحة"؛ أبو خليل نفسه يحضر ضمنياً عند ذكر تيتّمه وهو في سن السابعة، ولا يُذكر كذلك فى معظم قصصه التي قبل **الأجنحة المتكسرة**، مثل **مرتا البانية** و**وردة الهاني** (من **عرائس المروج**، 1907، **والأرواح المتمرّدة**، 1908). وإن ذُكر فغالباً ما يأتي منتقص القيمة. ففي **يوحنا المجنون**، ينهض الأب بشتّى الوظائف ما عدا تلك المنوطة به طبيعياً: يمنع ابنه عن **الكتاب المقدّس** القمين بأن يمكّنه من اكتشاف نفسه، ثم يستغله ليعيش من عرق جبينه؛ صحيح أنّه دفع عنه جور السلطة، ولكنه فعل ذلك حفاظاً على مصدر رزقه ليس إلا، علماً بأنّ دفاعه هذا هو بمثابة قتل أخلاقي، لأنّه يتهم ابنه بالجنون، فينكر عليه بالتالي الموقف النبوي الذي ينسبه لنفسه ويقيمه فرداً مستقلاً متفرداً. بهذا تندرج شخصية الأب في الوجوه البطريركية التي تواكب السرديات الجبرانية؛ وجوه تتحكّم في السلطة المدنية (الإقطاعيون) أو السلطة الدينية (الإكليروس)، وتحول دائماً دون بروز الذات الفردية، أي من دون تكوّن الفرد، وإذا ما قارنّا بين صور الأب هذه وصورته في **الأجنحة المتكسرة**، تنجلي أهمية الدور الذي يلعبه هنا.

إنّ صورة الأب تلعب دوراً مهماً في مسار التكون. إنّ اكتشاف الأب هو العامل الذي يفسح المجال للتكوّن، لأنّه يتيح لعاطفة

= رياض حنين إلى حادثة تدل على مدى احتقاره لابنه ولطموحاته الفنية (**حنين**، 1981، ص 19–21). أب غائب معنوياً ونفسياً، أب مُحبط لشخصية ابنه، قبل أن يغيب جسدياً حين حملت الأم أولادها وهاجرت بعيداً عنه. تناول بعض الباحثين هذه العلاقة، منهم ناهدة الطويل في كتاب صدر عام 1973.

الحبّ أن تنشأ، وكلمة "يتيح" تفيد هنا معنين متكاملين. فمن جهة، يحمي الأب البديل بسلطته "الأبوية" حب العاشقين، بما أنّه يمكّنهما من اللقاء ويوفّر لهما فترات طويلة من الانعزال معاً، لا يسمح بها المجتمع إلا لشخصين مرتبطين بخطوبة رسمية، بينما يبرّرها هو باعتبارها عاطفة أخوية، ومن جهة أخرى، يبدو الأب البديل وكأنه يشجّع هذا الحب، بل يستثيره، حين يوصيهما أحدهما بالآخر، وهو على سرير الموت، فيقوم بدور "المساعد" للمحرّك الأساسي، القضاء والقدَر الذي جئنا على ذكره، فهو يتصرّف، إذا أخذنا بعنوان فصل مفصلي في مجرى الأحداث، كما لو أنّه "يد القضاء".

يذكّرنا هذا الدور الأبوي، بالرغم من خصوصيته عند جبران، من خصائص الرؤية الجبرانية، ببعض جوانب دور الوالد في **هنري دوفتردنغن**، حيث يبادر إلى تحريك عملية تكوّن ابنه هنري: يبدي اهتماما كبيرا بحلمه عن الزهرة الزرقاء؛ ثم يروي له حلمه الشخصي الذي دفعه إلى المبادرة بالذهاب للقاء حبيبته؛ ويبارك أخيراً الرحلة التي عزم عليها ابنه. إنّ الأب هنا لا يقوم فقط بدور من يمنح ابنه حرية التصرّف، بل أيضا بدور مرآة يرى فيها البطل صورته وهو على أهبّة الانخراط في مسار التكوّن. عبْره يكتشف الابن قانون توالي الأجيال ويقبل بالتاريخ كمعطى قبْلي، أي كعنصر أساسي في مسار تكونه الذاتي: إذ إنّ التكوّن يقتضي الديمومة على المدى الطويل عند الفرد المتكوّن، وديمومة سردية تربط بين تجرية تنتهي وأخرى تنطلق حتى يتقاطع عالم الأب وعالم الابن. إنّ العلاقة بين ذكريات الشيخ "الذكرى" وحلم الشاب (أو "وشوقه" إلى) بمستقبل آتٍ، تقوم بمثابة حلقتين رئيستين في سلسلة تعبّر عن ذلك الحراك اللامتناهي باتجاه حبّ عتيد مكتمل. فالحديث الأول بين الراوي وأبي سلمى

يتناول هذا البعد: "وهكذا عاد فارس كرامة إلى محادثتي باهتمام كلي ورقّة متناهية كأنّه وجد فيّ سراً سحرياً يرجعه على أجنحة الذكرى إلى ربيع أيامه الغابرة. كان ذلك الشيخ يحدَّق إليّ مسترجعاً أشباح شبابه وأنا أتأمّله حالما بمستقبلي" (180)، وهذا البعد نفسه يتجلّى في رواية الأب، وهو على فراش الموت، قصة لقائه بزوجته الحبيبة وما عاشاه معاً.

من زاوية أخرى، يتمكّن البطل، باكتشاف أبيه، أن يهتدي إلى طريقه بشكل معكوس: يتأمل في مسار أبيه الذي لم يكتمل ـ أو بقي جنينياً ـ لأنه افتقر إلى البصيرة والشجاعة، فيستخلص عبره ويتخذه نموذجاً نقيضاً ليتصرّف بعكسه. هكذا بدا للراوي والد سلمى: رجلُ عمل وكدّ، تاجَر وعرف كيف ينال الثروة، وجيهٌ يعيش في بحبوحة، فاضلٌ لم تفسده الثروة؛ غير أنّه مالّ من الحياة، خائر الإرادة، عاجز عن التصدّي لضغوط المجتمع وأهواء المقتدرين: "فارس كرامة شيخ شريف القلب كريم الصفات ولكنه ضعيف الإرادة يقوده رياء الناس كالأعمى وتوقفه مطامعهم كالأخرس" (177)، ولأنّه "أعمى وأخرس"، عجز عن الدفاع عن نفسه فضلاً عن الدفاع عن ابنته. وما العزلة التي عاشها، في شرنقة دارته بعيداً عن المدينة، إلا علاجاً كان يُسكّن به آلامه، ولذلك مات بطمأنينة من يفلت من قيود مرهقة، وإن خامره بعض الندم، وهنا أيضاً نلاحظ تماثلاً لافتاً بينه وبين والد هنري. فهذا عُرف "حِرفيّاً ماهراً" ورجلاً فاضلاً "يحترمه مواطنوه ويحبونه"، "حكيماً" يستشار في كافّة قضايا المجتمع، إضافة إلى تمتّعه "بما يُيسّر حياة هنيئة" (**هنري**، ص 226)؛ ولكنه "ملّ الحياة" بحيث إنه أهمل تربية ابنه.

في الواقع كلاهما رفضا الانخراط في عملية التكوّن، لأنهما رفضا "الاستماع إلى نداء طبيعتهما الأكثر حميمية"، حسب تعبير

سيلفستر. وباستعارة عبارات جبرانية، نقول إنّهما بقيا على عتبة العاطفة، من دون أن يبلغا ملء الوعي (يشعر كثيراً ويعرف قليلاً). ابتليا كلاهما بذلك "التجهّم الأخرس" أو تلك "الكآبة الخرساء" التي ينبغي على البطل أن يتجاورها ليحوّلها إلى "كآبة ناطقة"، وإلا ضاعت حياته هباء، فالأب هنا ينهض بوظيفتين: وظيفة من يبثّ الوعي، ووظيفة النموذج النقيض المنفّر.

الجمال/ الجميل

إنّ التعرّف على الأب يقتضى فترة زمنية؛ أما الجمال فيفعل فعله على الفور. يضع البطل مباشرة "في باب الهيكل"، كما يقول عنوان الفصل عن لقاء الراوي بسلمى. برزت وعلى الفور نشأت "عاطفة غريبة جديدة أشبه شيء بالفكر الشعري عند ابتداء تكوينه في مخيلة الكاتب" (179)، ومن دون أن يخشى الاستغرق في التكرار، يؤكّد البطل مرة بعد أخرى الجدة والغرابة اللتين تسمان هذه الدينامية: "أعلم أنني شعرت بعاطفة لم أشعر بها قبل تلك الساعة. عاطفة جديدة تمايلت حول قلبي بهدوء يشابه رفرفة الروح على وجه الغمر قبل أن تبتدئ الدهور" (181). إنّ هذا المشهد الممسرح غني بالمعاني: "ظهرت من بين ستائر الباب المخملية"؛ سلمى/ الجمال تظهر، فيتجلّى كل شيء. مشهد يحيل مباشرة إلى مقطع من قصيدة نوفاليس **تلاميذ سايس ـ** (Saïs)، يرسم نفس الصورة: يُرفع الغشاء عن إلهة سايس وها العالم يتحول. نرجئ تحليل رموز هذا الظهور من منطلق شعري، لنتوقّف عند المعاني المشتركة التي تتقاطع هنا. إنّ هذه الصورة الجبرانية تؤالف بين طرحين يتعارض فيهما شيللر ونوفاليس. يرى شيللر أنّ "الوجود لا يظهر إلا من تحت غشاء" وأنّ "محاولة رفع الغشاء عن الإلهة عقابه المحتمّ هو الموت" (Schaeffer, 1993, p. 27)؛ أما نوفاليس فيعتبر أنّه من الممكن بل من

الضروري للشاعر أن يرفع هذا الغشاء، إذا ما أراد أن يتأمل الإلهة في كامل عريها؛ ولكن، بفعله هذا، لا يكتشف الشاعر سوى نفسه:

"نجح أحدهم

فرفع الغشاء عن إلهة سايس

فماذا رأى؟

يا لمعجزة المعجزات،

رأى نفسه" (المصدر نفسه).

يشكّل اكتشاف الجمال، بالنسبة للبطل الجبراني، مجازفة وفرصة سانحة في آن؛ إذ إنّه يواجه ذاته ليراها على حقيقتها، في خطوة أولى نحو الاكتمال. يفعل الجمال إذاك فعل المرآة التي بكشفها للإنسان حقيقة كيانه تبدّله كلياً: "أريدك أن تذكرني مثلما يذكر المسافر حوض ماء هادئ رأى فيه خيال وجهه قبل أن يشرب من مائه" (203). إذاك يواجه البطل قضية الموت بحد ذاته وليس فقط بوصفها حدثاً كما في موت سلمى، "ومن تلك العاطفة تولّدت سعادتي وتعاستي" (181)، يقول البطل قبل أن يضيف "إنّ هذه العاطفة قد سارت بأيامي على طريق جديدة إلى مسارح الحب حيث الحياة والموت" (181 و190).

يبدو الحبّ هنا بمظهر روحاني محض، في تجلّيه المادي كما في إسلوب تلقّي البطل له. فشكل هذا الجمال (سلمى): زنبقة بيضاء ضائعة بين النباتات والأزهار. وموقعه: "منزل منفرد تحيط به حديقة مترامية الأطراف تتعانق في جوانبها الأغصان وتعطّر فضاءها رائحة الورد والفلّ والياسمين". المنفذ إليه: "ممرّ تظلّله أشجار الصفصاف وتتمايل على جانبيه الأعشاب والدوالي المتعرشة وأزاهر نيسان

المبتسمة بثغور حمراء كالياقوت وزرقاء كالزمرد وصفراء كالذهب" (179). ظاهره: "صبية ترتدي أثواباً من الحرير الأبيض الناعم". هكذا تتبدّى سلمى في هذا السياق زنبقة بيضاء (أخذت يدي بيد تضارع زنبقة الحقل بياضاً ونعومة)؛ بياضٌ بكر، متوهج، يتخذ منه الراوي عنواناً لفصله التالي، "الشعلة البيضاء".

تتجلّى هذه اللامادية حين يحاول الراوي، بعد تمنّع طويل ناجم عن عجز، وصف سلمى جسدياً "فكيف أصفها لمن لا يعرفها؟". ولا يقدم على ذلك إلا بفعل الضرورة "ولكن أليس السكوت أصعب من الكلام؟". يأتي وصفه على شكل عبارات جامدة وقوالب جاهزة: جسم نحيل تغطّيه ملابس حريرية، شعر ذهبي، وجه "بنقاب من الإصفرار الشفاف"، عينان واسعتان، شفتان ورديتان، عنق عاجي منحنٍ "قليلاً إلى الأمام"، حركات بطيئة، ولكن سرعان ما تدبّ الحياة في هذه الكليشيهات، من خلال وسائل إنشائية تستخدم صفات تحيل إلى عالم لامادي:

ـ **النور**: أضواء القمر، النور المنبعث من عينيها، الهالة التي تحيط بضفائر شعرها، الشعلة البيضاء المتوهّجة [...]؛

ـ **الموسيقى**: المقام الأصفهاني، التأوّهات، الصمت الموسيقي [...]؟

ـ **الحركة الإيقاعية**: "لم يكن جمالها في عنقها العاجي بل في كيفية انحنائه قليلاً إلى الأمام"؛

ـ **الطهر البكر**: حبّات الندى، هالة الطهارة [...].

يتعزيز هذ التآلف بآخر يشير إلى التخييل: "الحلم"، "الرؤيا"، "التفكير السماوي"، "العبقرية الشعرية". بحيث يفقد الجسد نفسه واقعيته. بعد التركيز على جمال سلمى الجسدي، ينتهي

الأمر بالراوي ـ وفي تناقض متعمّد ـ إلى قلب القيم، وذلك بالتلاعب بكلمتي "الجمال/ الكمال". فيقرّر أنّ هذا الجمال لا يرتبط بالجسد بل بالروح: "جمال سلمى لم يكن في كمال جسدها بل في نبالة روحها" (181).

يصرّح الراوي، تبريراً لعجزه عن رسم سلمى بملامحها الجسدية، أنّ جمالها لا تنطبق عليه "المقاييس التي وضعها البشر للجمال". هذه الصعوبة فرضت نفسها عليه مرة ثانية عندما حاول أن يصف طبيعتها الروحانية: فتبدو أشبه "بسرّ" ـ بمعناه الديني ـ ، قد يلمّ القلب به حدسياً، أما العقل فيبقى على عجزه: "إنّ الجمال سرّ تفهّمه أرواحنا وتفرح به وتنمو بتأثيراته، أما أفكارنا فتقف أمامه محتارة محاولةً تحديده وتجسيده بالألفاظ ولكنها لا تستطيع"، ولأنّ الجمال لا يُرَدّ إلى نقصان في المعنى وإنّما إلى فيضانه، فإنّه يستعصي على العقل ومنطقه؛ لا يدرك إلا بالقلب وبلغته الخاصة، إذ إنّ لـ "الجمال لغة سماوية [...] خالدة"، ويسري سرياناً غير مرئي، كما يسري السائل أو شعاع النور، فيقيم بين الأرواح تواصلاً كلياً، فالجمال "سيّال خافٍ عن العين يتموّج بين عواطف الناظر وحقيقة المنظور [...]. إنّه أشعّة تنبعث من قدس أقداس النفس وتنير خارج الجسد". يعمل عمل "تيار التلبيس" أو "كهرباء العاطفة" حسب تعبير نوفاليس وشليغل (**لوسيندا**، ص 89).

لأنّ الجمال تواصل ومعرفة تتم عن طريق القلب، فإنه يندرج دائماً في سجلّ الحبّ/ المعرفة، ولأنّه لغة غنية لا يعبَّر عنها بالكلمات فإنّه يثير "الصمت" لا "الخرس" المرتبط بالكآبة، السكوت المفعم بالملء، أي "عاطفة صامتة" تهتزّ "لجميع أغاني البشر" وتهمس "كأغاني السواقي" التي تتحوّل إلى "سكوت أبدي في أعماق البحيرة". فلما، والحالة هذه، لا يكرّر الراوي كلمة

"صمت"؟: "فدنوت منها صامتاً [...]. شعرت بأنّ سلمى كانت تسمع في السكينة [...]. ولما حاولتُ الكلام وجدت لساني منعقداً وشفتي جامدتين فاستأنست بالسكون" (186)[19]. ذلك أنّ الجمال يفرض الصمت ليتكلم عبره: "أما الوجوه التي لا تتكلّم بصمتها عن غوامض النفس وخفاياها فلا تكون جميلة مهما كانت متناسقة الخطوط" (199). الصمت لغة جوانية، لغة تعبّر بامتياز عن ذروة الوصل الذي يقول به المتصوّفة والعشّاق. هكذا يرتبط الصمت بدينامية التكوّن على عكس نقيضه "الخَرس/ البَكَم"، المرتبط بالسديم البدئي. فما بين الخرس والصمت، يستوي الجمال.

يرتبط هذا الصمت "المليء" المنسوج من "لغة" تستعصي على النطق، بعنصر آخر من رموز جبران الثنائية الدلالات: هو "الضباب". يظهر الجمال دائماً محفوفاً بالضباب، كما في وصف جبران لوجه سلمى ("كان محجوباً وليس محجوباً بنقاب من الإصفرار الشفاف"، ص 184)، أو في وصفه للنبوغ الشعري الذي تمتاز به سلمى التي "تظل روحها مكتنفة بغلاف من الدموع". ويتجلى الضباب أحيانا كنائياً على شكل هالة، كتلك التي تحيط بضفائر سلمى أو بـ "ثوبها الحريري" الذي ترتديه دائماً، أو بضوء القمر الذي يغمرها؛ وقد يتجلّى بصورة "الحلم" و"الرؤيا" الملازمين لها.

على نقيض ذلك الضباب السديمي المرتبط بالكآبة الخرساء، يتماشى هذا الضباب مع "الكآبة الناطقة" ويندرج في محورها؛ يقوم بينهما تماثل كلي: يقوم ضباب الجمال من الضباب السديمي مقام

(19) يلزم الراوي الصمت وحين تدعوه سلمى للكلام، يجيبها: "ألم تسمعيني متكلّماً مذ جئت إلى هذا المكان؟" (ص 191).

الكآبة الناطقة من الكآبة الخرساء؛ والمسافة المؤدية من هذا إلى ذلك إشارة واضحة على التقدم الحاصل في عملية التكون: "الكآبة ـ يصرح الراوي ـ كانت وشاحاً معنوياً ترتديه فتزيد محاسن جسدها هيبة وغرابة، وتظهر أشعة نفسها من خلال خيوطه كخطوط شجرة مزهرة من وراء ضباب الصباح" (184). وكما تتماثل الوظيفة، تتماثل عناصر المقارنة. تمُتّ هذه الرمزية بقرابة إلى الرمزية الرومانسية المعتمدة لدى غوته، الذي رأى في الوشاح عنصراً من عناصر الكائن:

ـ "حين تسعى الروح إلى الظهور تلتحف باضطراب رقيق" [. . .].

ـ "نسيج من ضباب الصباح ونور الشمس، [هكذا] وشاحُ الشعر الهابط من يد الحقيقة" (Schaeffer, 1983; p. 27).

إنّ علاقة الجمال بالضباب[20] تتحكّم في تصوّر جبران للمرأة بوصفها وسيطة الحبّ أو شفيعته؛ وذلك ما يربطها بالسديم، حيث أصل الخليقة، الموسوم هنا بالكآبة الناطقة.

يتفاجأ القارئ من تلك الأهمية التي يوليها جبران للجمال

---

(20) كثيراً ما ترد عند صورة الضباب في علاقته مع المرأة والحب. نذكر على سبيل المثال قصته **سفينة في الضباب** التي ألّفها مباشرة بعد **الأجنحة** وهو في سن الثلاثين، وفيها يستعيد موضوعات عالجها في **الأجنحة**: شخص يروي قصته وهو ذاهب للقاء الحبّ والموت في رحلة بحرية يكتنفها الضباب من كلّ جوانبها، وفي رسائل جبران إلى مي زيادة التي جمعتها سلمى حفار الكزبري في **الشعلة الزرقاء** (1979) كثيراً ما تتكرّر كلمة "ضباب" بالتجاور مع "سديم" و "العنصر الشفاف" للتعبير عن علاقة الحبّ بينهما على ما فيها من دلالات مرضية، ولا بدّ أن نشير إلى أن الضباب عنصر مهم في فنّ الرسم عند جبران، حيث يبدو دائماً الجمال في جسد الحبيبة عبر غشاء يسترُ فيما هو يكشف (*Artiste et visonnaire*, 1998).

الحسي، ولا سيّما إذا ما قُورن بمدرسة يينا. نقع في رواية **لوسيندا** على بضعة مقاطع تعبّر بوجل عن الإعجاب والانجذاب الحسي، وفي **هنري دوفتردنغن**، يصف السارد وجه ماتيلد، ولكن بإيجاز ومن دون تكرار، وعلى نحو رمزية يُبرز شاعرية الروح عند الحبيبة[21] أكثر مما يبرز جمالها الجسدي. عندهما، الأنوثة بذاتها هي التي تحثُّ على التكوّن، وأما الجمال فما هو إلا بعد من أبعادها، لا يحتلّ على الإطلاق موقع الصدارة، كما عند جبران.

هل نعزو هذه الظاهرة إلى الاهتمام البالغ الذي يوليه الشرقيّ، كما يظنّ البعض، للجمال الأنثوي، بحيث يصبح ميزة تتسامى على ما سواها، تجعل من المرأة الجميلة بالضرورة امرأة متفوّقة؟ إنّ تفسيراً سوسيولوجياً كهذا ـ إن صحّ ـ لا يكفي لتوضيح منظور جبران. الواقع أن هذا الجمال، الذي لا يُستدل عليه بتعداد كافة تجلياته الحسية، الذي لا يُدرك إلا في صمت القلب، الذي يتبدى متوشحاً شأن الضباب، الذي يحضر شكلياً حضور صورة على صفحة مرآة؛ إنّ هذا الجمال يشير إلى حقيقة ماورائية تمتّ بقرابة إلى الرؤية الإغريقية وإلى المفهوم الساميّ في آن واحد.

إنّه يصدر عن نفس البؤرة التي ينطلق منها التصور الأفلاطوني عن "المثُل" الثلاثة: الخير، الحقيقي، الجميل، فكل مثال يتمظهر في المحسوسات بصور مختلفة دون أن يختزل إلى أي منها. وذلك

---

(21) "كان الشباب الخالد يتكلّم في عينيها الواسعتين الهادئتين. بؤبؤان بنّيان يلمعان كنجمين ببريق رقيق، على خلفية من الازرقاق الفاتح. وحولهما تنعطف منحنيات الجبهة والأنف الرائقة. وجهها زنبقة تميل إلى الفجر، ومن جيدها الرشيق الصافي تنطلق شرايين زرقاء تعرّج التواءتها الساحرة حول خديها الرقيقين. كان صوتها مثل صدى بعيد، وبدا رأسها الصغير بخصلاته السمراء المتجعدة وكأنّه يرفرف فوق جسد ضئيل هوائي" (هنري، ص 162).

شأن "الجميل" (Le Beau): "ليس جوهر "الجميل" في الشيء، في المرئي ـ يقول د. شارل ـ إنه بحد ذاته شرط بهاء المرئي" (Charles, E. U., *Esthétique*). يعرض أفلاطون هذه النظرية في **الوليمة** و**الجمهورية** مبيناً كيف يتدرج الجمال من جمال جسد إلى جمال روح وصولاً إلى "مثال الجميل"، وإلى تلك الماهية الإلهية، يحيل جمال الجسد عند جبران. كثيراً ما عاد إلى هذا التعريف ليعيد صياغته. في نصّ سبق **الأجنحة المتكسرة**، عنوانه **أمام عرش الجمال** (من **دمعة وابتسامة**)، يعلن أنَّ الجمال يتجاوز المحسوس: "الجمال هو ما تراه محجوباً وتعرفه مجهولاً وتسمعه صامتاً" (274). فلا بدّ إذن من "حاسة سادسة"، من "عين ثالثة" لإدراكه: "عندما تصير الحواس الخمس دقيقة تصير الحياة جميلة، لأنّنا نصبح قادرين على الشعور بكلّ شيء وبقوة عميقة عامة، الحاسة السادسة أو العين الثالثة"[22]. فمن المنطقي إذن أن يصبح الجمال هو الله، إذ إنّه، على غِرار الله، قادر على الحياة والموت "أنا كالدهر أبني اليوم وأهدم غداً، أنا الله أحيي وأميت" (340)؛ وعلى غراره يغدق السعادة: "اتخذوا الجمال ديناً واتقوه ربّاً. . . وآمنوا بألوهية جمال كان بدء استحسانكم الحياة ومنبع محبتكم السعادة" (260). فالجمال، من هذا المنظور، ينبثق من "الجميل" ويرفد "الحقيقي" (Le Vrai)، لأنّه "مرقاة إلى عرش الحقيقة": "أما ألوهيتي فمستمدّة من جمال تراه كيفما حوّلت عينيك. جمال هو الطبيعة بأسرها [. . .]. جمال كان للحكيم مرقاة إلى عرش حقيقة لا تجرح" (274)، وهل

---

(22) "عندما تصير الحواس الخمس دقيقة تصير الحياة جميلة، لأننا نصبح قادرين على الشعور بكلّ شيء وبقوّة عميقة عامة – الحاسة السادسة – العين الثالثة" (كيروز، 1983، ج 2، 146). كثيراً ما لجأ الرومانسيون إلى هذه "العين الثالثة" التي ترقى إلى نوفاليس عن معاصره (Camus, 27).

يقول الفيلسوف كَنْت غير ذلك حين يؤكّد أن "الاهتمام بالجمال المتجلّي في الكائنات إنّما هو دائماً ميزة النفس الخيّرة". إنّ الجمال صنو الخير (Le Bien) كما في عالم أفلاطون.

نلاحظ في ما عدا ذلك أن الجميل ينهض بدور المكَوِّن: يقود إلى الحب، يدرّب الرجل على إدراك سرّ المرأة ويقود خطاه على دروب الحياة الدنيا. في نص غير منشور، يؤكّد جبران: "وقد شاء ربي وربكم فجعل الجمال فجر ليالينا والحبّ ظهيرة أيامنا" (كيروز، 1983، ج 1، ص 146 و204). ثم يضيف موضحاً: "توبوا إلى الجمال، فهو المقرِّب قلوبكم من عرش المرأة، مرأة شعائركم، والمدرّب أنفسكم في مجال الطبيعة موطن حياتكم" (260).

بالتالي، إذا كان جمال المرأة الحسي يؤدّي بنا إلى الجميل، فإنّ الجميل بدوره يؤدّي بنا إلى سرّ المرأة، ويمكّننا من التدرّب على الحياة، كونه يقود إلى الحب، إلى الثالوث الأفلاطوني، يضاف مفهوم أساسي في الفكر الساميّ، هو الحب (l'amour). يلمس كلّ قارئ من قرّاء جبران ذلك التجاور الدائم بين **حب وجمال**، كما في قوله: "إنّما سر الوجود في الحب وفي الجمال". لا عجب إذن أن يوظّف جبران هذا الكشف في صياغة نشيد ذي نبرة دينية يتواشج فيه الإيقاع الكتابي والقرآني: "تهلّلوا يا أيها الذين أنزلت عليكم آيات الجمال وافرحوا، إذ لا خوف عليكم ولا أنتم تحزنون" (260).

الحب ناموساً

بعد التعرّف إلى الأب، يتبدّى الجمال فتتمّ شروط قيام الحب، الذي به تنطلق عملية التكوّن بالمعنى الحصري، وهنا أيضاً يتميّز مفهوم التكوّن عند جبران. في حين اقتضى الأمر من يوليوس تجارب طويلة، غنية وأليمة في آن؛ ومن هنري تدرّباً طويلاً على الفكر

والجمال، عبر التاريخ إلى الجيولوجيا والطبيعة، وعبر الأغاني الشعبية (Märchen) وحياة القصور وغير ذلك، قبل أن يتمكنا من اكتشاف الحب، إذا ببطلنا يكتشفه بنعمة الجمال وحدها. نعم، إنّ الحب هنا ينبثق فجأة وكأنه تجلّ إلهيّ، لا يجدي فيه التدرب فتيلاً: "ما أجهل الذين يظنّون أن الحب ينشأ من علاقة حميمية طويلة ومن عشرة مواظبة! كلا، إنّ الحب الحقيقي هو ثمرة تفاهم روحي، وإذا لم يتحقّق هذا التفاهم فوراً، فلا تحققه سنة ولا قرن بكامله" (191). تُذهل سلمى عندما تلاحظ أنّ هذه العملية "المدهشة" قد تمّت "في الساعة التي تجيء بين غروب الشمس وطلوع القمر" (192). أما الراوي فيعرب بذهول وحبور معاً عن شعوره بوقع كلمة حبّ الصادرة عن سلمى، كلمة كأنّها الزلزال أو العصا السحرية: "كلمة واحدة لفظتها سلمى كرامة في تلك الليلة الهادئة أوقفتني بين ماضيّ ومستقبلي [. . .]. كلمة واحدة معنوية قد أيقظتني من سبات الحداثة والخلوّ وسارت بأيامي على طريق جديدة" (189)[23].

بهذا الحب المتجلّي فجأة مثل ظهور إلهي، تبدأ عملية التحوّل التي سنعمد الآن إلى الإحاطة ببؤرتها الحميمة قبل تتبّع مراحل انتشارها في فصل لاحق.

إنّ الهدف الجوهري الذي تسعى إليه عملية التحوّل هو بزوغ الإنسان ذاتاً فردية؛ إذ إنّها تؤدّي إلى "شخصنة" الفرد، فتكون بمثابة ولادة من جديد بكامل المعنى ("في تلك السنة ولدت ثانية" 174)،

(23) نشير في هذا السياق إلى تخلخل في منطق السرد، نعرض إليه لاحقاً، يتمثّل هنا في موقف سلمى المناقض لما ذكرناه لتوّنا: عندما تذعن سلمى لإرادة أبيها، فتحاول أن تكره نفسها على حبّ زوجها "سوف أتعلّم محبّته"، فإنّها تتقهقر إلى حالة "الكآبة الخرساء" التي تسمُ السديم البدئي.

يعبر عنها النص من خلال صور مجازية من قبيل: ـ "الاستيقاظ" ("كلمة واحدة معنوية أيقظتني من سبات الحداثة" 190)، ـ واستعادة الحواس كالسمع والنطق ("وأنا قد سمعتك يا سلمى... سمعت نغمة عظيمة.... [...] ومثل أخرس فاجأ النطق شفتية")، ـ وطبعاً الانبثاق من وسط مائي بدئي يتمثّل بالضباب "أزال الضباب عن قلبي"، ومما يعزّز تلك الولادة الثانية، أنها تتزامن مع ظاهرة نسيان كلي (فقدان الذاكرة) تمحي كلّ ما مضى وتؤسّس لكيان جديد: "فقلت بسرعة وقد نسيت ماضي حياتي ونسيت كياني ونسيت كلّ شيء ولم أعد أعرف سوى سلمى".

إنّ الحب الذي يلد الإنسان من جديد، قد يساهم في إضاءة مقطع غريب ملغز، حيث يتغنّى الراوي، في أسلوب مفعم بالإنشائية، "بالواحد" بحيث ينسب له كلّ فعل جدير أن يسمّى فعلاً: "كل شيء عظيم وجميل في هذا العالم يتولّد من فكر واحد أو من حاسة واحدة" (189). يتجسّد هذا الواحد في الشخص الفرد الذي يتمكّن أن يبرز من الكتلة المغفلة ويتميّز عنها: "الثورات الهائلة [...] والحروب الموجعة [...] والتعاليم السامية التي غيّرت مسير الحياة البشرية [...] كانت ميلاً شعرياً في نفس رجل واحد منفصل بنبوغه عن محيطه". بتفرده وبتصديه للحشد ولغير المشكَّل، يصبح هذا الرجل خلاقاً، وتتأتّى له الكينونة. إنّ بزوغ الذات الفاعلة هذه تذكّر بصورة البطل التاريخي عند نوفاليس: فالبطل التاريخي وريث الشاعر في عملية بثّ الوعي في العالم، كما سنرى لاحقاً[24]. لكن مفهوم "الواحد" هنا يحيل بشكل خاص

(24) "إنّ الأبطال الحقيقيين -الجديرين بأن يقوموا مقام الشعراء - ليسوا إلا قوى كونية مشبعة بالشعر من دون وعي منها، وإذا صحّ أن يكون الشاعر بطلاً فهو إذن رسول من لدن الله" (قول كلينسغور في **هنري**، ص 178).

إلى فكر، وشعور، ونظرة أو كلمة مفردة، تنجم عن شخص مفرد: "نظرة واحدة من امرأة فحسب/ كلمة واحدة من رجل فحسب [...]". إنّ الوحدة أو الفرادة بمعناها الصرف هي التي تخلق وتبدع، ومن فضائل الحبّ أنّه يضفي على من يدعوه إلى أن يولد ثانية صفة الواحد، صفة المتفرّد. ألا يعني هذا أن بوسع كل إنسان أن يكون فذّاً ومتفرّداً[25]؟

لا تقتصر عملية الحبّ على أن تُري الإنسان النور بما توفر له من شخصنة؛ بل تواصل ـ كما الحياة ـ بث الروح في "الوليد". كما أنها تكوّن بحد ذاتها طاقة مستقلة، موجودة بذاتها، تؤلف مع الرجل وحبيبته أقنوما ثالثا، تداعيا مع رؤية ثالوثية عريقة. تريد سلمى من الراوي أن يستمر في التفكير بها وفي تذكّرها، فيجيبها: "سوف أحيا بك حياة الأزاهر بحرارة الشمس"؛ ويضيف أنّه بعد فراقها سيحيا من الحب وبالحب: "سأتخذ الحب سميراً وأسمعه منشداً وأشربه خمراً وألبسه ثوباً" (204). ثم يعدّد كافة فترات النهار والسنة، وكافة ما يصدر عنه من حركات وكل ما يعيشه من عواطف في صحبة الحب، لينوّه بهذه الطاقة الخالدة السرمدية، القائمة بذاتها، لأنّها "مجرّدة عن كل علاقة" (191).

على الفور، ينجم عن هذا الاكتشاف نتيجة منطقية: يتجلّى للبطل أنّ الحبّ ناموس ينتظم الكون: "أليست هذه العاطفة [...]

(25) واضح أنّ الإنسان الواحد، الفذّ، يحيل إلى "البطل" في نظر نوفاليس، إذ إنّه يعتبر الحرب مظهراً من مظاهر طاقة الطبيعة، "ونفحة من الشعر السامي ترفرف حول جيش في معركة"، والواقع أنّ "الأبطال تتزاحم حولهم الأحداث رغبة منها أن تُقاد وتوجه لتبلغ هدفها. فبتأثيرهم تصبح الصدف تاريخاً" (**لوسيندا**، ص 145). من هنا وجه الشبه بين البطل والشاعر، وإن كانت الغلبة دائماً للشاعر، وحين يعتبر جبران بطلاً كلّ فرد واحد فذّ، فإنه ينسب إليه وظيفة الحب أي بالتالي وظيفة الشعر، في التعبير النوفاليسي.

جزءاً من الناموس الكلّي الذي يسيّر القمر حول الأرض، والأرض حول الشمس، والشمس وما يحيط بها حول الله؟" (192)؛ بل يبدو له، فوق ذلك، طاقة تسيّر جميع الكائنات، وتتحكّم في الزمان وفي الحياة نفسها؛ ذلك أيضاً ما تراه سلمى: "قد عرفت أنّه يوجد شيء أعلى من السماء وأعمق من البحر وأقوى من الحياة والموت والزمن" (191)، بوجيز العبارة الحب هو الكائن.

لا غرابة، بعد هذا التعريف، أن يجمع الحب في ذاته السالب والموجب، الفرح والحزن، الحياة والموت. نستبق التحليل قليلاً لنشير إلى تلازم الحب والموت تلازماً يتضح من مجرى الأحداث[26] قبل أن يتجسّد في الراوي مباشرة، وفعلاً ينبئ البطل منذ البداية بموت يتلازم مع الولادة من جديد: "خرجت من ذلك المكان شاعراً بأنّ تلك الليلة التي ولدت فيها ثانية هي الليلة التي لمحت فيها وجه الموت لأول مرة" (195). يتفق ذلك عنده وشريعة الطبيعة: "كذا تحيي الشمس الحقول بحرارتها، وبحرارتها تميتها"، وهناك عبارات أخرى كثيرة تحيل إلى هذه الشريعة، خاصة في سياق مشهد اللقاء الأخير بين العاشقَين أمام فسيفساء تمثل المسيح المصلوب وأمه؛ وتفيد هذه صورة، إضافة إلى معنى الفداء، معنى التواشج الوثيق بين الحب والموت. ولا بدّ من التنويه أخيراً برمز آخر مرتبط بالحب يتكرّر: رمز النار التي تحيي وتفني في آن واحد (الشمس)، ورمز "بحيرة النار" المركب الذي يتخذه الراوي عنواناً لفصل يسرد أحداث ما بعد خطوبة سلمى.

إنّ الحب، بوصفه طاقة تمكّن كل إنسان أن يبلغ ملء كيانه،

---

(26) ما إن ينشأ الحب حتى يستجرّ الموت: موت والد سلمى الذي يستكمل موت أمها، موت طفلة سلمى ثم موتها هي بالذات.

طاقة كلية تبثّ الحياة في كل إنسان بل كل كائن في هذا العالم من دون أن تُستنفذ فيه، طاقة مركّبة تجمع المتباينات والمتناقضات وتقيم التناغم بين الأضداد، هذا الحب يُثري عالم المُثُل الأفلاطوني بعنصر ينبع من الثقافة الساميّة، هو الله. فليس من المستغرب، كما رأينا آنفاً، أن يكون الجميل ـ بالمعنى الأفلاطوني ـ سابقاً له ودليلاً عليه: "أنا دليل الحب، يقول الجمال" (340).

هكذا تتمايز هذه الرؤية عنها في مدرسة يينا، لا بالوظيفة المنوطة بالحب، بل بسياقه. الوظيفة نفسها في الحالتين، حيث الحبّ قانون الذات الفردية وقانون كوني؛ إذ يصرح شليغل في "**الفكرة 83**" : "فقط بالحب وبوعيه الحب، يصبح الإنسان إنساناً" (Lacoue-Labarthe, p. 214). يوليوس أيضاً يعتبر أن للحب "مقاماً كونياً" : "عندما نحبّ ذاتنا كما نحب بعضنا بعضاً، تعود الطبيعة في الإنسان إلى ألوهتها الأصلية" ، وكذلك عند نوفاليس حيث الحب يُشرف على عملية التمايز بين عناصر الكون وبناء الذات في كل الكائنات، ليقود البشرية إلى العصر الذهبي. لذلك يركّز في سرده اللقاء الأول بين هنري وماتيلد على مبدأ الشخصنة والولادة الجديدة بتكرار عبارة "للمرّة الأولى" ، التي كثيراً ما تردّد في **الأجنحة المتكسرة**: "يخيّل لي أنني، الآن فقط، أبدأ أحيا [. . .]. أشعر للمرة الأولى بماهية الخلود الحقيقي [. . .]. للمرة الأولى في حياتي يحركني صدق طافح" (هنري، فصل 8).

غير أنّ ما يميّز هذه الوظيفة في الحالتين هو أنّها تنخرط عند جبران في تصوّر سامٍ وأفلاطوني، وعند نوفاليس في تصوّر إنساني محض، صادر عن "مثالية سحرية" ـ هي، بالنسبة لنوفاليس، نقيض "المثالية الفلسفية" ـ لا تقيم قطيعة بين الحياة في وضعها الراهن (التاريخ) والحياة العتيدة؛ إذ إنّ الحب يتحقّق في الهنا/ الآن، ويبقى

منفتحاً على اللانهائي (ذلك ما يلمح إليه نوفاليس بعبارة "التاريخ الصوفي"). صحيح أنّنا نجد في معجم نوفاليس عناصر أفلاطونية ومسيحية، كما تصريح هنري لحبيبته: "آه لو تستطيعين أن تري كيف تبدين لي، وما هي الصورة الرائعة التي تشعّ من شكلك الحسي [...]. إنّ شكلك الأرضي ما هو إلا ظلّ لتلك الصورة التي تصارع القوى الجوفية متوترةً إلى أقصى حدّ للإبقاء عليها، ولكن الطبيعة لم تبلغ بعد درجة النضج؛ هذه الصورة هي النموذج الأصلي الأزلي، عنصر من عالم الألوهة وغير المدرك" (هنري، فصل 8)، ويقول في غير مكان: "إنّك القديسة التي ترفع أمانيّ إلى الله، والتي عبرها يتجلّى لي ويظهر لي ملء حبه. فهل الدين إلا ذلك التوافق اللامحدود، تلك الوحدة الأزلية بين قلبين متحابين؟ حيثما اجتمع شخصان، يقيم في وسطهما" (المصدر نفسه، ص 182). كما أنه يربط في يومياته الشخصية بين "المسيح وصوفي" (Camus, p. 24). غير أنّ نوفاليس لا يصدر في ذلك كلّه عن رؤية نشورية، كما عند جبران، لأنّ الحب عنده يتجسّد في هذه الدنيا التي هي "ملكوت الله". يقول: "مَنْ فهم أن العالم هو ملكوت الله واستوعب هذه القناعة الكبرى في ملئها اللامحدود، يتقدّم مطمئن البال على طريق الحياة المظلم" (المصدر نفسه، ص 25). إنّ روايته، التي يستودعها فلسفته في التاريخ، هي كناية عن **إنجيل** أو **كتاب مقدّس** يتحقّق فعلاً في الحياة ولذا "سيخلق أمماً جديدة".

تظهر هذه "الصوفية التاريخية" على وجه أوضح عند شليغل الذي يرى في الحبّ المبدأ الأساسي الدائم في تحوّلات الطبيعة "إنّ الحب هو الذي يفصل بين الكائنات ويصوغ شكل العالم" (**لوسيندا**، ص 183)، ويماهي أحياناً بينه وبين الله. ولكن الله هذا، أو المبدأ هذا، الحاضر في كل مكان وفي اللامكان، ليس إلهاً شخصياً وليس

قائماً بذاته، بل دينامية كامنة غير مدركة، يسميها (das Namenlose)، يحاول تقريبها إلى الأذهان في فصل بعنوان "تفكير" يتصدّى فيه لمسألة "المحدود واللامحدود"[27]؛ ثم، بعد اعتناقه الكاثوليكية، يضع عليها صورة شخص، هو المسيح، ويعطيها بعداً ماورائياً لا يمكن أن يتحقّق إلا في العالم الآخر.

(27) وفيه يشير إلى التشابه بين الحب والشعر: "وما الحب ذاته إلا الشعر الطبيعي بأسمى درجاته". فالشعراء الإغريق هم الذين ساعدوا على انبثاق العالم من السديم، ولن تقوم الإنسانية الموعودة إلا على أساس الشعر. عندئذٍ يقوم "العصر الذهبي الجديد".

الفصل الثاني
سبُل التكوّن

التكوّن

مع الكشف عن الحب، يكتمل التدرُّب، فيبدأ التكوّن بمعناه الحصري، لتمكين الإنسان من معرفة ذاته ومعرفة العالم وتحديد موقعه فيه. تنسحب هذه العملية على مسرَيَين يُروّيهما الحب، هما: العاطفة والمعرفة. في المحور الأول ينبق عِرق من العاطفة يليه عِرق آخر، فتتفتّق العاطفة كاملة باكتشاف الأم متلازماً مع اكتشاف الأخوّة، ثم باكتشاف الكون والجسد، وفي الوقت ذاته تستقرّ المعرفة، معرفة العالم: بدءً بالمنظومة الاجتماعية-الدينية التي تتحكّم على الأخص في وضع المرأة، ثم المنظومة الثقافية التي تحدّد الهوية والأصول عبر الميثولوجيا والتاريخ والإبداع، وأخيراً المنظومة الماورائية أو الميتافيزيقية التي تفسر قوام الموت. لكن لا بد من التنبه إلى أن العاطفة هي الخط الناظم أو المحور الرئيس في هذه العملية على تعاقب مراحلها، وفيها تندمج العناصر الأخرى وفق الصدف والتداعيات، وهكذا تكوّن العاطفة البنية الحدثية التي تندرج فيها وتلتقي عندها العناصر كافة؛ لأنّها أوّل من يفيد من عملية التكوّن، ثم تلازمها إلى آخر شوط من أشواطها، أي تمثُّل الموت نفسه

بوصفه عنصراً أساسياً من عناصر الحب، بل أفق اكتماله الأبعد.

I. مسرى العاطفة

الأم، الأمومي، الأخوي

على عكس صورة الأب التي تظهر منذ بداية السرد شرطاً من شروط التكوّن، تغيب صورة الأم على نحو يثير التساؤل. لا ذِكر لأم البطل، ولو تلميحاً. أم زوج سلمى مجهولة تماماً، في حين أنّ أبيه البديل، أي عمه المطران، يحدد قدر الشخصيات كلّها. وكذا يقال عن الجدّات: لا ذكر لجدة سلمى، في حين أن موت جدّها يشكل حدثاً لافتاً. صورة أمومية وحيدة تظهر، هي أم سلمى؛ تظهر وكأنّها غائبة، تظهر فقط في نهاية السرد وبشكل اعتباطي جداً، إذ يفكّر الأب أخيراً، وهو على سرير الموت، أن يُري ابنته صورة مصغّرة لتلك الزوجة التي أحبها حباً جماً، لتلك الأم التي فارقت الحياة قبل الأوان. ويبدو أن غياب الأم يفرض نفسه بشدة، بحيث أن سلمى ما أن تصبح أمّاً حتى ترحل بدورها.

لكن غياب الأم المادي يلازمه حضور أمومي متعدّد الأشكال، يهيمن على السرد ويجعله ينضح بصور بلاغية تكرارية كثيرة تدخل في باب:

ـ التشبيه:

- "أتشوّق إليها تشوّق الرضيع إلى ذراعي أمه" (172)؛
- "مثلما تحتضن الأم طفلها" (186)؛
- "أريدك أن تذكرني مثلما تذكر الأم جنيناً مات في أحشائها" (203)؛

• "العبادة الخرساء التي يشعر بها الصبي اليتيم نحو روح أمه الساكنة في الأبدية" (210)؛

• "أحبك محبة الأم وحيدها" (230).

ـ الاستعارة:

• "في تلك السنة ولدتُ ثانية، والمرء إن لم تحبل به الكآبة ويتمخّض به اليأس وتضعه المحبة في مهد الأحلام"... (174)؛

• "كل شيء عظيم وجميل في هذا العالم يتولّد من فكر واحد" (189)؛

• "سوف أجعل روحي غلافاً لروحك" (203)؛

• فالشمس هي أم هذه الأرض [...]، وهذه الأرض هي أم للأشجار والأزهار تصير بدورها أمهات حنونات للأثمار الشهية والبذور الحية، وأم كل شيء في الكيان هي الروح الكلية" (216)؛

- الرمز:

ففي الفصل "بين عشتروت والمسيح"، يتم اللقاء بين الراوي وسلمى في معبد قديم أمام لوحة فسيفسائية تمثّل المسيح على الصليب وأمه الحزينة؛ وتبلغ هذه الصور المختلفة أوجها في نشيد إلى الأم مفعم بالغنائية (ص 234-237، و215)

ينتظم هذا الغياب/ الحضور في مقاربة جدلية واضحة التعبير: فالأم تغيب جسدياً لتشعشع في أنحاء النص عبر "العنصر الأمومي" (أي الأمومة في جوهرها). هذا الأمومي هو الذي يُشكّل ـ أي يعطي شكلاً ـ في المقام الأول علاقة الحب بين العاشقين اللذين يتصوّران علاقتهما على نسق المتضمِّن/ المتضمَّن، حيث يصبح، كل بدوره ووفق تطوّر العاطفة، متضمِّناً ومتضمَّناً. فيتبدّى حبّ سلمى للفتى

كأنه حبّ أمومي "يكتنف" الطفل الرضيع ـ كما كان يشعر نفسه عندئذٍ ـ المتكوّر في حضن أمه بين ثدييها:

- "كلمة يا ولديّ أيقظت في داخلها شعوراً [...] يكتنف محبتها لي مثلما تحتضن الأم طفلها" (189)؛

ـ "فصارت سلمى عاطفة رقيقة تكتنف قلبي" (191)؛

- أصبحت سلمى عندي عبادة خرساء [...] كالتي يشعر بها الصبي اليتيم نحو أمه" .(...)

تعبّر سلمى بصريح العبارة عن نفس الشعور: "أحبك محبة الأم وحيدها" (230). تظهر العلاقة نفسها، ولكن على شكل معكوس، في الحب الذي يكنّه الفتى لسلمى إذ يبوح لها: "سوف أجعل روحي غلافاً لروحك"، فتطالبه بإلحاح قبل أن تنفصل عنه: "أريدكَ أن تذكرني مثلما تذكر الأم جنيناً مات في أحشائها قبل أن يرى النور" (203)، بهذه العبارة يبلغ الاشتمال مداه: الجنين في أحشاء أمه.

في المقام الثاني، يتبدّى الأمومي كطاقة تحيي وتهيكل الكون برمته. إنّه القيّم على الشبكة التي تتحكّم في العلاقات المشتركة بين عناصر هذا الكون، وتلك التي تتحكّم في العلاقات بين الإنسان والكون. إنّه قانون الخليقة بمطلق القول. تذكّر الشبكة الأولى بالبنية "متضمِّن/ متضمَّن" المذكورة آنفاً، ولكن بشكل تعشيق متعاقب بين المستويات الطبيعية، يتراتب على شكل هرميّ ينطلق من الشمس ليصل إلى البذور الدفينة في باطن الأرض مروراً بكل ما يتوسطهما. فالعبارة التي تستهلّ المقطع المذكور جلية البيان: "كل شيء في الطبيعة يرمز ويتكلّم عن الأمومة". تليها عبارات تفصّل الاستعارة السابقة تفصيلاً شاملاً يُلمّ بالمهمات كافّة التي تؤديها الأم من الوضع والإرضاع إلى الفطم وهدهدة الطفل الرضيع على الثدي وغيره...

"فالشمس هي أم هذه الأرض، ترضعها حرارتها وتحتضنها بنورها، ولا تغادرها عند المساء إلا بعد أن تنومها على نغمة أمواج البحر وترنيمة العصافير والسواقي، وهذه الأرض هي أم للأشجار والأزهار، تلدها وترضعها ثم تفطمها، والأزهار تصير بدورها أمهات حنونات للأثمار الشهية والبزور الحية" (216).

أما الشبكة الثانية من الأمومي فتُظهر التواشج الحميمي بين الكون والجنس البشري المتمثّل هنا بالعاشقَين. لذا تأتي الطبيعة مسكونة بالفرح أو الترح حسبما يكون العاشقان سعيدين أو تعيسين. فحيناً، يبدو جبل لبنان، وقد غمره ضوء القمر، فتى في ريعان الشباب تحيط به هالة من النور؛ وحيناً يبدو عجوزاً مستنفذ القوى، يسحقه عبء السنين والحزن ص (190 و107). لا يحيل هذا الشعور إلى مجرّد "مشاركة وجدانية" أو "إسقاط" أحاسيس على الطبيعة ـ كثيراً ما نشهده في الأدب الرومانسي ـ ، بل يحيل أساساً إلى الوظيفة الأمومية في الطبيعة، كما تدلّ مختلف المؤشّرات في النص. منها هذه السمة الواردة في العديد من نصوص جبران، نخصّ منها بالذكر نصين عن الأرض. النص الأول، وعنوانه **الأرض**، ينتهي بهذا التصريح: "أنا الرحم وأنا القبر وسأبقى رحماً وقبراً حتى تضمحلّ الكواكب وتتحوّل الشمس إلى رماد" (527). أما النص الثاني، **أيتها الأرض**، فأشبه بنشيد إلى الأمومة: "ما أشدّ حنانك على أبنائك المنصرفين عن حقيقتهم إلى أوهامهم" (535). لا يخلو هذا النشيد من نبرات حلولية تتردّد في الأساطير اليونانية، وبخاصة في الكتابات الدينية الهندية[1].

---

(1) منها "نشيد إلى الإلهة الأرض" من مجموعة **أثرفنا- فيدا** الذي يرقى إلى ثلاثة آلاف سنة، هذه بعض مقاطع منه: =

يضطلع الأمومي بأمر الإنسان والطبيعة والكون، كما يضطلع بالكائن الأول نفسه، كما نرى في هذه العبارة اللافتة: "وأم كل شيء في الكيان هي الروح الكلية الأزلية الأبدية المملوءة بالجمال والمحبة" (216). إنّ الله نفسه، وهو القائم مقام الروح الكلية، إنّما هو بالذات مصدر الأمومي، تلك الطاقة التي تحيي كلّ ما هو كائن وفق "قانون كلي جامع" اسمه الحب. نعم، إنّ الأمومي، الذي يسري في الشمس ومنها إلى الأرض ومن الأرض إلى الطبيعة (بحيوانها ونباتها) فإلى الإنسان، مصدره الأول هو الله نفسه. بذلك القانون المطلق يذكّر الراوي حبيبته: "أليست هذه العاطفة التي نخافها ونرتجف لمرورها في صدورنا جزء من الناموس الكلي الذي يسيّر القمر حول الأرض، والأرض حول الشمس، والشمس وما يحيط بها حول الله؟" (192). من خلال هذا الوصف لعملية الخلق، وعلى الرغم من التباس الدلالات بين الرؤية المسيحية والحلولية، يعلن النص ضمنياً ـ خلافاً للتصوّر المسيحي المألوف ـ أنّ الله أم؛ لأن الأمومي هو الذي يلد كل كائن وينظم المخلوقات.

تتحكّم هذه الدينامية في منطق تسلسل الأحداث في السرد. هكذا تغيب الأم، ولكن الأمومي يجتاح بالتدريج مسار تكوّن الفرد بكامله، انطلاقاً من اكتشاف الحب، فيشع في كافّة مراحل التكوّن ومستوياته كافة من الفردي إلى عالم اللانهاية، عاصفة لا تلوي على

= ـ "ما هو في وسطك، أيتها الأرض، صُرّتك/ القوى المغذيّة المولودة من جسدك/ ضعيها تحت تصرفنا ونقّينا".

ـ "المولودون منك، الزائلون يجولون فيك/ تحملين كل من سعى على قدمين أو أربعة أقدام".

ـ "الأرض أمٌّ، وأنا ابن الأرض/ وأبي برجانيا؛ فليغدق علينا نعمه" (L. Renou, *L'hindouisme*, 1948, pp. 85-93).

شيء. ثم، بوصفه جوهر علاقة الحب، يتجاوز الفرد ليحيي الطبيعة والكون والكائنات وصولاً إلى الله، وحتى حين يأخذ الأمومي صورة إنسانية فردية ـ مثل أم سلمى مثلاً ـ فإنه لا يقتصر على الفرد بعينه. إذ إنّ السارد لا يوظّف هذا النشيد المكرّس للأم في مسار البطل لا غير، بل، وخلافاً للمتوقّع، يُشرعه على دينامية لامتناهية، وذلك باستحضار وجهين أسطوريين رئيسيين: مريم أم يسوع وعشتروت، ويضعهما في إطار مشحون بالرمزية، أطلال معبد قديم؛ ويجعل من هذا المشهد ذروة الأحداث برمتها.

فمريم هي الأم بامتياز؛ إنّها أم الحياة، لأنّها ولدت من كانت قيامته بشرى بحياة جديدة لكافة الخليقة. إنّها ترمز إلى الحياة ـ الحب المغدَقة على الجميع في السراء والضراء، فتسمو بذلك إلى مرتبة رمز إلى ناموس الحب الكلي الجامع. يصحّ القول إذن: الأمُ حياةٌ ـ حبٌ؛ الحياة ـ الحب أمٌ؛ الأم لامتناهية وتشمل اللامتناهي في ذاتها.

ماذا تضيف الإلهة عشتروت إلى وجه مريم؟ ربما البعد الحسي والجنسي، الذي كان يفتقر إليه الحب: أليست إلهة الحب في الأساطير الآشورية ـ البابلية؟ "سيدة الحب" و"ملكة المتعة" (Eliade, E.U. «Dieux et déesses») ولكنها تضيف أكثر من ذلك: البعد الكوني. فعشتروت تثري الرمزية الكتابية، التي تُركّز على العنصر الإنساني، بصورة "الأرض ـ الأم" من جهة، وصورة "الإلهة العظمى" الحاضرة في الحضارات القديمة. فهي منبع الحياة، أو كما يقول هوميروس في النشيد المكرس لـ **غايا** (Gaïa) أي الأرض، "الأم الكلية ذات الأسس الراسخة، الجدة الموقّرة التي تغذّي كل الكائنات" (E.U., L'hymne homérique). أما في الأساطير البابلية، فتنهض عشتار (الاسم البابلي المقابل لاسم عشتروت الفينقي) بمسؤولية الضامن لاستمرارية الحياة الكونية؛ فبعد نزولها إلى الجحيم، صار "كلّ شيء يتلوّع على الأرض: فهلكت النباتات

ونفقت الحيوانات وتوقّف البشر عن التكاثر". وبذا أيضاً توحي الأسطورة الفينيقية التي تجعل عشتروت تنزل إلى الجحيم لتعيد الحياة إلى عشيقها أدونيس بعد أن قتله خنزير بري، والصورتان تحيلان بشكل ما إلى مفهوم الفداء الذي ضلعت فيه مريم، بوصفها أما لذلك الذي مات ونزل إلى الجحيم ليخلص الموتى (**رسالة بولس الرسول الأولى إلى أهل كورنثيا**، فصل 15).

إنّ مريم وعشتار/ عشتروت، كونهما أمّين للحياة، تشرّعان الأمومي فعلاً على لانهائية الكوني، وتضفيان على الحياة/ الموت وعلى الموت/ الحب بعداً آخر سنتناوله لاحقاً. من هذه الزاوية، ينبئ النص عن موت سلمى الذي، في الواقع، يضمن استمرارية الحب كي يعيشه الحبيبان مكتملاً هناك في الحياة الأخرى.

صحيح أنّ الأمومي، في منظور مدرسة يينا أيضاً، عنصر مهم في عملية التكوّن، ولكنه يندرج في منطق مختلف. فمن حيث إنه يتجسّد في فرد بعينه، في أم بلحمها ودمها، فإنّه يتناقض في مساره إلى حدّ ما مع مسار البطل الجبراني. يبدأ هنري رحلته التدربية بصحبة أمه؛ بصحبتها ينجز شتى التجارب المتعلّقة بالتكون؛ ومعها يقطع الطريق الذي يقوده إلى الكشف الأقصى، إلى الحب المتمثّل بماتيلد. في هذه الرحلة الرمزية، يسبق الأمومي لقاء الحب، في حين أنه يتبعه عند جبران، وثمة اختلاف آخر بين الرؤيتين: هنري يغادر أمه ما إن يجد الزهرة الزرقاء التي ترافقه في تحوّله النهائي؛ بينما يصادف البطل الجبراني الأمومي عندما يكتشف زهرته الزرقاء من دون أن يبارحها حتى ما بعد الموت، فيحقّق فيها ذاته، إلى أن يفنى فيها كلياً.

هذا التباين في تصوّر الأمومي يتجسّد في مفهومين أساسيين، مختلفين بالرغم من تقاربهما الظاهري، هما: "الروح الكلية" العزيزة

على قلب جبران، و"الكلّ الأكبر" الذي نادت به مدرسة يينا. في التعارض بين المؤنث والمذكر في المصطلحين، إشارة إلى تعارض فلسفي في الرؤية. الروح الكلية عند جبران هي المصدر الأول والدينامية الراسخان كلاهما في الألوهية، المتمثّلة هنا بصورة الأرض ـ الأم "عشتار" أو بصورة مريم، اللتين تنتسبان إلى تآلف الأمومي، ألم نغامر آنفاً بالقول بـ "الله/ الأم"، الذي يعارض قول المسيحية بـ "الله/ الأب"؟. أما الكل الأكبر فهو عند شليغل "ذات فرد في أسمى مراتبه ووحدانيته" (**لوسيندا**، ص 213).

في هذا التباين ما يفسّر الوضع الناجم مباشرة من اكتمال عملية التكوّن. في **لوسيندا**، أولى تجليات الحبّ هي عاطفة الصداقة، ولا سيّما بين الرجال ـ وهذه مقولة أساسية في رؤية مدرسة يينا[2]. أما عند جبران، فالعنصر الأمومي يفضي فور بزوغه إلى عاطفة الأخوّة، وإنّ الدهشة لتنتاب قارئ **الأجنحة** أمام الأسلوب الذي يتبادل فيه العاشقان عواطف الحب: يحيل قولهما تارةً إلى علاقة بين حبيبين وطوراً إلى علاقة أخ بأخته وبنفس اليسر والتلقائية، بحيث يتمازج الحب والأخوّة. نذكر على سبيل المثال كلمتين تتكرّران متجاورتين تنطق بهما سلمى: "حبيبي" و"أخي". قالت: "انظر إلى وجهي يا صديقي [...]. انظر إلى وجهي يا حبيبي... انظر جيداً يا أخي" (199). قد يثير هذا التناوب المستمرّ في التعبير عن حب جنسي وآخر غير جنسي بعض الاستهجان، إنْ لم نقل شبهة بغشيان المحارم؛ غير أنه في الواقع يشير إلى علاقة وثيقة بالأمومي. عاطفتا الأمومة والأخوّة تنشآن معاً، بعد بزوغ الحب، وتشكّلان كلتاهما محل تفتّق الحب، فكلّ حبّ يتجذّر في الأمومة يتضمّن بطبيعة

(2) قامت صداقة متينة بين نوفاليس وشليغل واللاهوتي الرومانسي شلايرماخر الذي إليه تحيل شخصية أنطونيو في رسالة من يوليوس إلى أنطونيو، في رواية **لوسيندا**.

الحال بُعد الأخوّة: وهذا أيضاً بُعد سامٍ بامتياز، يفصح عنه سفر **نشيد الأناشيد**، حين يجعل العاشق ينادي ً معشوقته بقوله:

"قد خلبت قلبي يا أختي العروس

قد خلبت قلبي

ما أجمل حبك يا أختي العروس"! (فصل 4)

فتجيب العروس بصريح القول:

"من لي بكَ كأخ لي

قد رضع ثدي أمي

فأجدك في الخارج

وأقبّلك بغير أن يحتقروني

ثم آخذك وأدخل بك

إلى بيت أمي فتعلمني"! (8، 1 ـ 2)

يؤكّد هذا المنحى، فضلاً عن إحالاته الثقافية، أولوية الأمومي في الرؤية الجبرانية، أمومي هو ناموس الكون وجوهر الله ـ الأم.

بغض النظر عما يحيل إليه هذا الموقف على مستوى العلاقة المتميّزة بين جبران وأمه بما فيه أسباب نشأة الرواية[3]، لا بدّ من

---

(3) يؤكد الباحثون أن جبران كان مولعاً بأمه ليس فقط لأنه أعالته فترة طويلة وأشرفت على تربيته وحدها، بل أيضاً بسبب شخصيتها المستقلّة المتميزة نسبة لعصرها، بحيث إنّها عزمت على الهجرة إلى أميركا وحدها. أقامت معه علاقات شخصية وثيقة. هذه الأم التي عنها قال "أمي التي أقدس ذكراها"- تبدو صورتها في جوانب حياته -: في علاقاته العاطفية حيث تقوم ماري هاسكل مقامها؛ في رسومه، حيث يطلّ وجه أمومي في كل لحظة؛ في نقده الفني حيث يندّد بالتكعيبيين لأنهم يشوّهون جسد المرأة؛ وحتى في مشروع **الأجنحة المتكّسرة** الذي نشأ لديه بفضل أمه؛ فقد قالت له يوماً إنّه لربما ملاك ولكن "ملاك بأجنحة متكسّرة" =

الإشارة إلى أهمية دور الأم في أعمال جبران بأسرها. ففي كلّ عمل من أعماله، وأحياناً في سياق لا نتوقّعه، تقوم صورة للأم تتجاوز أحياناً حجمها المعتاد لتضطلع بدور الوالدين معاً. يغيب الأب، حياً كان أم ميتاً، وتقوم إذاك علاقة حصرية بين الأم والولد. ينطبق ذلك على شخص راحيل في **خليل الكافر (الأرواح المتمردة)**، كما ينطبق على الأم في **الأرملة وابنها (دمعة وابتسامة)**، (م. ك.، ص 270)؛ وحتى على بطل **النبي** الذي، ما أن يغادر جزيرته، حتى يتوجّه إلى "بيت أمه"، حيث يشرح لتلاميذه القوانين التي تنظم علاقات الإنسان بالطبيعة والكون (انظر كذلك: صايغ، ص 286).

الطبيعة/ العالم

إنّ الطبيعة تجتاح حيّز النص من أقصاه إلى أقصاه، قبل الحدث الذي يحفز عملية التكون وبعده، وذلك على نحو لا يخلو من التعقيد. فصورتها ما قبل الحدث وصورتها ما بعده مختلفان إلى حد القطيعة الكلية. قبله، تبدو الطبيعة موسومة برؤية السارد السديمية، كما شرحنا في الفصل السابق، ثم تنقلب بعده رأساً على عقب.

نمثّل على ذلك بالمقطع التالي الوارد في بداية السرد والمرتبط بزمن الإنشاء:

"وأنا أيضاً أذكر تلك البقعة الجميلة من شمال لبنان، فما أغمضت عينيّ عن هذا المحيط إلا ورأيت تلك الأودية المملوءة سحراً وهيبة وتلك الجبال المتعالية بالمجد والعظمة نحو العلاء، ولا صممت أذنيّ عن ضجة هذا الاجتماع إلا سمعت تلك السواقي

= يمكن الرجوع إلى: دحداح (1994)، جبر (1986)، حنين (1981 ـ 1983)، حوَيّك (1997)، بشروئي (1979)، وكذلك ناهدة الطويل (1973).

وحفيف تلك الغصون، ولكن هذه المحاسن التي أذكرها الآن وأتشوّق إليها تشوق الرضيع إلى ذراعي أمه هي التي كانت تعذّب روحي المسجونة في ظلمة الحداثة مثلما يتعذّب البازي بين قضبان قفصه" (172).

ثمّة مؤشّرات عديدة تدلّ على وجود زمنين متمايزين، واحد قبل اللقاء وآخر بعده، تربطهما علاقة تضاد. ففعل "أذكرُ" المتكرّر مرتين والمعزّز بكلمة "الآن" الإشارية، يحيل إلى زمن الإنشاء؛ كما تحيل الكلمة الإشارية "هذا" التي تتكرّر مرتين أيضاً (هذا المحيط/ هذا الاجتماع) إلى موقع الراوي جغرافيا آنذاك. هذا في ما يتعلق بما بعد اللقاء. وعلى النقيض، تقوم الكلمة الإشارية "تلك"، المتكررة في عبارات تستذكر الطبيعة في الزمن الغابر (قبل اللقاء)، مقابل كلمة "هذا"، من جهة، للدلالة على التنائي الجغرافي[4]؛ ومقابل كلمة "الآن"، من جهة أخرى، للدلالة على التنائي الزمني. والحال أن هذين الزمنين مرتبطان مزاجياً بطريقتين متعارضتين. بزمن الإنشاء الحاضر يرتبط العشقُ والرغبة "ولكن هذه المحاسن التي أذكرها الآن وأتشوق إليها تشوق الرضيع إلى ذراعي أمه"...، وبزمن الحدث الماضي ـ الوارد بصيغة فعل ماضٍ يفيد الاستمرارية ـ يرتبط الألم والسجن والظلمة "كانت تعذّب روحي المسجونة في ظلمة الحداثة". ولكن حالة الفرح التي تعقب اللقاء تكشف، في سياق النص، عن إدراك واضح للطبيعة، لا بل كذلك عن وعي أمجادها في العصور الخوالي، وذلك اكتشاف بالغ الأهمية في هذا السياق. أما حالة الترح التي تسبق اللقاء فتنجم عن جهل البطل كيانَه العميق والطبيعة التي

---

(4) بما أن المؤلف مقيم "ما وراء البحار" حين سرد قصته **زمن الإنشاء**، وفق ما جاء في التوطئة، بينما أحداث القصة جرت في بيروت. وبين السرد والإنشاء مسافة زمنية. واسم الإشارة يختلف يدل على القرب (هذا/ هذه) أو البعد (تلك)... مكانياً وزمنياً.

تحيط به، في آن. فمما لا ريب فيه أن اكتشاف الطبيعة، بمعناها العميق، ناجم من لقاء الحب.

في عملية الاكتشاف هذه، يجدر التمييز بين مراحل ثلاث تختلف من حيث النغمة وربما من حيث الشدة. تتسم المرحلة الأولى بغبطة عفوية وساذجة، ولكن هذه المرحلة، بتأثير العدوى، لا تتبع ذلك اللقاء، بل تصاحبه وتنبئ به: وتبدأ فعلاً عندما تقترب ساعة اللقاء بسلمى، وعلى تخوم منزلها. في هذه الغبطة يعسر علينا الفصل بين ما يجب عزوه إلى تداني الحدث الحاسم بذاته وبين ما يرتبط بسياق الإنشاء، مع أنّه لاحق للحدث كثيراً. وأيّاً كانت الحال، فإنّ غبطة اكتشاف الطبيعة ترتبط على نحو ما بذاك الحدث. لذا نرى أن فصل "يد القضاء"، الذي يروي أحداث الزيارة الأولى حيث يلتقي الراوي والد سلمى في بيت أحد الأصدقاء المشتركين، يُفتتح بنشيد جميل جداً يصف الربيع في الأرض "السوريّة"[5]. نشيد تتصادى فيه الملحمة الكتابية، بكافة أبعادها النبوية والشعرية والسياسية[6]، وكذلك الميثولوجيا القديمة، ولا سيّما الإغريقية منها، المتمثلة بحورية البحر التي تبدو له "كصبية حسناء قد اغتسلت بمياه الغدير ثم جلست على ضفة تجفف جسدها بأشعة الشمس" (175).

يحقّ لنا أن نرى، في هذا التنويه، النواة الأولى للتكوّن، أي: الملَكتين الأساسيتين فيه (الشعور والمعرفة (وعناصره الرئيسة) الثقافي والجمالي والإيروسي)، وإحالته المرجعية إلى (عالم الخلد سماء،

---

(5) كانت كلمة سوريا تشير في ذلك الوقت إلى سوريا في حدودها الجغرافية الطبيعية.

(6) فالربيع عنده "روح إله [...] عندما تبلغ سوريا تسير ببطء، ملتفتة إلى الوراء، مستأنسة بأرواح الملوك والأنبياء الحائمة في الفضاء، مترنمة مع جداول اليهودية بأناشيد سليمان الخالدة، مردّدة مع أرز لبنان تذكارات المجد القديم" (ص 175).

روح إله، حوريات). هذا المقطع الجميل، القائم على انتشاء عفوي ساذج، يشكل ذروة من ثلاث ذرى تسمو إليها الغنائية المستوحاة من الطبيعة. ومن نفس المنظور، نستطيع أن نرى وصف السارد للطريق المؤدّي إلى بيت سلمى، في فصل عنوانه "في باب المعبد"، وهنا أيضاً تتماهى عاطفة الحبّ بـ "الشعور بالطبيعة".

في المرحلة الثانية، أي زمن اللقاءات الأولى بسلمى، بلغ هذا الشعور الذروة بالتوازي مع تفتّق علاقة الحبّ. ولنلاحظ أولاً بأنّ الطبيعة هي وحدها إطار الحب. العلاقات الحسية تتم داخل المنزل، أما فترات الحميمية الملتهبة فلا تتمّ إلا في أحضان الطبيعة. فكافة اللقاءات المتميزة بانفعال شديد تجري في الحديقة (183، 185 و199)، باستثناء اللقاء قرب سرير الأب المدنف إذ للواقعية ضروراتها، وما إن يدخل الحبيبان البيت حتى تتوقف الحميمية. وكذلك الأمر حين تنتقل العائلة إلى غرفة الطعام: لا ينقطع الصمت إلا عندما تدعو سلمى الراوي إلى مرافقتها إلى الحديقة. فيعلّق على هذه الدعوة قائلاً: "ونظرت سلمى إليّ وقد باحت أجفانها بسرائر نفسها" (188). لا ريب في أنّ أسرار الحبّ لا يباح بها إلا في كنف الطبيعة.

في هذا السياق، يبلغ الشعور بالطبيعة ذروته، لأنّه مسكون بالمعرفة ويوشي باكتمال كلي، والدليل على ذلك وصف جبل لبنان تحت ضوء القمر: وصف تملأ جوانبه، إلى ما ذكرناه آنفاً من خيالات الراوي الخاصة بلبنان، أصداء أخرى لروح البطل. فمن جهة يُبرز المسافة القائمة بين تصور الآخرين للبنان وبين وعيه الخاص: "لبنان عند شعراء الغرب مكان خيالي" (190)، "وأنا قد رأيت لبنان في تلك الليلة"؛ وهذه إشارة إلى انطلاق مسار بناء الذات أو الشخصنة (personnalisation)؛ شخصنة لا تقوم إلا بالمعرفة والإبداع، إذ إنّ البطل رآه "مثل فكر شعري خيالي منتصب كالحلم

بين اليقظة واليقظة"، وتلت تلك اللحظة لحظة غبطة واكتمال تام: "وبان لبنان جميعه من تحت تلك الأشعة الفضية كأنه فتى متكئ على ساعده تحت نقاب لطيف يخفي أعضاءه ولا يخفيها". إلى جانب تلك الطاقة الإيروسية الذكورية التي يلمحها المُلمّ بالنظرية الفرويدية في هذا الجسد وهو في أوج تألّقه، نرى ـ بفضل الإشارة إلى جنة عدن الواردة في نفس السياق ـ طيف آدم ونحس بنعمة وسعادة أبديتين كالتي كان يغبط بهما آدم عندما كان قريبا من الألوهة.

لكن لا بدّ من القول إنّ ذلك الأوج، الموسوم هنا بالفرح، يمكن أن يكتسحه ترح شديد، ولكنه ترح طافح بالمعرفة. هكذا، بعد أن تراءت للسارد احتمالات الفراق، بدا ذلك الـ "لبنان" بالذات عجوزا أنهكته الأيام والمحن، بصورة نقيضة لصورة آدم الأولى: "وظهر لبنان كشيخ لوت ظهره الأعوام وأناخت هيكله الأحزان وهجر أجفانه الرقاد فبات يساهر الدجى ويترقب الفجر كملك مخلوع جالس على رماد عرشه بين خرائب قصره" (207). لم تكن هذه الصورة غارقة في السديم البدئي، بل مسكونة بأمل "الفجر". أكثر من التداعي بين الحالات النفسية والطبيعة المعهودة لدى الرومانسيين، نفهم من ذلك أن اكتشاف الطبيعة ـ عن الحبور عبّر أم عن الترح ـ لا يبلغ أوجه إلا باكتشاف الحب.

وتتسم المرحلة الثالثة بالتصالح. تبدأ حين وعى الشابان استحالة حبهما، وتنتهي بموت والد سلمى. ففي نور الحب، وإن كان حباً مؤجّلاً، يتصالح الراوي كلياً وبسكينة تامّة مع شتى عناصر الطبيعة (النباتات والحيوانات والتضاريس (عبر إيقاع حياته في الزمان) مختلف ساعات النهار والليل، وشتى الفصول). فكل شيء جميل وحبوري، بجمال ينسحب على الكون بأسره (على الشمس والنجوم) وحتى على العالم اللامرئي وعالم الخلود "حيث تقطن أرواح العشاق والشعراء" (204). وللمرة الأولى لا تتوزع فترات اليوم

الواحد على محورين متضادين وفق الرمزية المعروفة (الليل مقابل النهار، الفجر مقابل الغسق)؛ ولا يتبدّى الشتاء كعنصر شرّاني يتعارض مع الربيع (وربما ومع الصيف، كما في القصتين الآنفتين)، بل يصبح الشتاء هنا فترة متميزة من الثراء الداخلي ومقاما رفيعا للذكرى التي، في صيغتها القصوى، تحيل إلى نظرية التذكر عند أفلاطون: "في الشتاء سأجلس والحب بقرب الموقد تاليين حكايات الأجيال مرددين أخبار الأمم والشعوب".

وأخيراً ـ وهذه ظاهرة استثنائية في الرؤية الجبرانية ـ يبدو المديني وكأنّه ينخرط في حركة التصالح نفسها: "كنت أسير صباحاً في الحقول وأرى في يقظة الطبيعة رمز الخلود، وأجلس على شاطئ البحر وأسمع من أمواجه أغاني الأبدية، وأمشي في شوارع المدينة وأجد في طلعات العابرين وحركات المشتغلين محاسن الحياة وبهجة العمران" (198)، وهكذا تجتاح فضائل الطبيعة لا الكون فقط، بل المدينة أيضاً؛ هذا مع أنّ المدينة والطبيعة في الأدب الجبراني على طرفي نقيض: فالمدينة مرتع الشر في قصة "**يوحنا المجنون**" حيث ترمز إلى عالم المتجبرين، كما في قصة "**خليل الكافر**" التي ترمز إلى عالم المؤسسة الدينية و/أو المدنية التي يتصدى لها البطل النبوي. في مرحلة التصالح هذه، تبدو حتى التقانة ذاتها ـ وطالما كان جبران يمقتها ـ سابحة في جو من النعمة والتناغم. إنها معجزة الحب. ومن شدة الفرح والتصالح، يبدو جبران هنا ـ ولأول مرة ـ وكأنه أفلت من رؤيته الثنائية، فيطلق العنان لبطله كي يقول: "وفي الشتاء سأجلس والحب بقرب الموقد تالين حكايات الأجيال، مرددين أخبار الأمم والشعوب" (204). ما أبعدنا هنا عن التضاد بين عالم المادة، عالم المنفى، وعالم الروح، موطن الإنسان الحقيقي.

يبدو اكتشاف الطبيعة إذن مرحلة من مراحل التكوّن، كما في تقاليد مدرسة يينا. صحيح أنّه يتناظر مع بزوغ الحبّ في **هنري**

دوفتردنغن، حيث يمهّد للحدث الرئيسي، أي لقاء باتيلد، ولكنه يتماشى تماماً مع منطق **لوساند** حيث يسبق الحب التعرّف على الطبيعة، وهنا يتطابق ويا للغرابة فكر جبران وفكر شليغل حين يقول: "لا أعلم إن كان بمستطاعي أن أعبد الكون بكل قلبي لو لم أحب امرأة في حياتي" (Ayrault, p. 175)؛ ونجد مثله عند جبران: "كي يكون الإنسان فناناً، كي يسحر بجمال الطبيعة ويجد صداه عليه أن يعرف أمه ويعرفها جيداً" (الطويل، 1973، ص 90). تتباعد الصيغتان في توزيع الأدوار ـ بين الأم والمرأة المعشوقة ـ ولكنّهما تلتقيان في المحصلة: ذلك أن حب الوجود ينجم عن حب امرأة، ونعرف أن حب المرأة عند جبران، ولا سيّما في هذه الرواية، ينطوي على بعد أمومي واضح المعالم.

لكن هذا التطابق بين الروايتين لا يلغي الفارق الكلي بينهما من جهة التصالح مع الكون: فهو عند شليغل لا ردّة عنه، أما عند جبران فقابل للارتداد، كما في نصوصه العربية لاحقاً (**المواكب** مثلاً)، قبل أن يستعيد مساره الأول حين يشرع بالكتابة بالإنجليزية، وعلى كل حال فأن الحبّ يتيح هذه البرهة المميزة التي تتجلّى فيها الطبيعة والكون في جمال تناغم فريد من نوعه، لا يعتوره أي انفصام.

الجسد

عندما ظهر كتاب توفيق صايغ عن جبران (**أضواء جديدة على جبران، عام 1966**)، دهش كثير من القرّاء والنقّاد لما اكتشفوه من تصرّفات مثيرة توحي ببعض المجون [7] لدى كاتب فوق كل

(7) يشير الصايغ إلى علاقاته الغرامية النفعية مع ماري هاسكل، العنيفة مع ميشلين التي أجبرها على الإجهاض، والطائشة مع كثيرات أخريات. ذكر ميخائيل نعيمة بعض ذلك في كتابه الصادر عام 1934، ولكن القرّاء اعتبروا كلامه تهجماً بغرض التشفّي.

الشبهات، معروف بأخلاقيته وروحانيته. يدلّ ذلك على جهل علاقة جبران بالجسد. صحيح أنّه، منذ كتاباته الأولى وحتى **النبي**، يقدّم عن الجسد صورة شاءها روحانية، فبدت علاقات المحبّين عنده وكأنّها تقوم بين روحين أكثر مما بين جسدين، فوقف العلاقة الجسدية الصريحة المعلنة على أجلاف الشخصيات، ممن يمثّلون نماذج نقيضة، شأن الزوج الثري في **مضجع العروس والأرواح المتمردة** والوحش الفاسق، سليم، في **الأجنحة المتكسّرة**، وطبعاً الغاوي في **مرتا البانية (عرائس المروج)**. في كافة هذه النماذج بقي موقف جبران مطابقاً للعرف العام، بما أن هذا الشكل المنحط من الحب بقي مرتبطاً بالمؤسسة الاجتماعية ـ الدينية المقيتة لديه. باكتشاف الجانب الآخر، تعكّرت صورة العلاقة الجسدية، ولكن القارئ المتمعّن لنصوص جبران، ولا سيّما منها **الأجنحة المتكسرة**، يلمس بوضوح تلك العلاقة الحسية بالجسد. تأتي بصورة مجازية، إلا أنها حقيقية؛ بل لعلنا نقول إنّ المجاز هنا يكشف عن خيالات جنسية عاتية. ومع ذلك، لا بدّ من التأكيد أن تُمثّل الجسد في علاقة الحبّ يتناسق مع منطق التكون.

إنّ المجاز الجنسي في هذا النص يهيمن على العلاقة بين الحبيبين منذ البداية وحتى النهاية. فمنذ توطئة الرواية، يتغلغل التوق إلى جسد الحبيبة متكتّماً. يحتفي البطل بجمالها بوصفه محركاً للحب وعملية التكوّن: "سلمى كرامة كانت المرأة الأولى التي أيقظت روحي بمحاسنها [...] وعلّمتني عبادة الجمال بجمالها" (169)، وحتى الإحباط الناجم عن غيابها لم يقُده إلى التركيز على مزاياها المعنوية بل إلى إبراز الجانب الجسدي منها. فكلمة "جسد" المتصفة بالسلبية في تضاعيف النص، بسبب علاقتها التضادية مع كلمة "روح" (وفق المعادلة السارية في النص: "جسد" عكس

"روح")[8]، تتخذ هنا سمة إيجابية: "الأغصان التي امتصت عناصر الجسد لا تبيح بحفيفها مكنونات الحفرة" (170). تنم إنشائية الكلمات المستعملة هنا عن تجاور جسدي لا بل عن استبطان لجسد الآخر؛ فكأني بالمتكلّم يتماهى مع "الأغصان التي امتصت عناصر جسد" سلمى. فلا عجب أن يقوم هذا الجسد، وقد استبطنه السارد بإجلال، مقام التميمة (بفعلها السحري) التي تتفشّى، بالتجاور، في كل ما يحيط به. ثم يعمد الراوي بعد قليل إلى دعوة أصدقاء شبيبته المنتشرين في بيروت إلى أن "يحيّوا عنه التراب الذي ضم جثمانها". مجاز "تحية القبر" واضح؛ ولكنه، بصيغته هذه، يفصح عن علاقة حسية حبورية إلى حدّ ما مع العناصر المحيطة بالجسد. فالتقاليد الشرقية تستدعي عادة الشعور بالفقدان أمام القبر؛ وهذا بدوره يستدعي الدموع والصلوات، لا "التحية" التي لا تُوجّه إلا لحي. باللجوء إلى التصنيف الأجناسي العربي، يبدو لنا أن استذكار جسد المحبوب لا يحيل هنا إلى الرثاء بقدر ما يحيل إلى الغزل، الذي يتصل عند الأقدمين بالوقوف على الأطلال حيث تكون الحبيبة، المتخيّلة والحقيقية على السواء، رفيقة ـ وأحياناً كثيرة موضوع ـ متعة حسية، جسدية بامتياز. إنّ الغزل هنا موضوعه جسد ميت، غائب؛ نكاد نستشفّ منه مراسيم عبادة الجسد، بل منحى تمائمياً.

تتكرّر هذه الظاهرة في سرد بعض أحداث يلامس فيها البطل جسد سلمى، أو في وصفه مشاعر نجمت عن هذه التجربة. يستغرق الوصف إذاك في اعتبارات روحية وأخلاقية لا تنتهي، لكنه ينِزّ بدفقات شهوانية، ومن هذه الملامسة تنشأ فوراً تلك العاطفة المرافقة لعملية التكوّن: "ثم أخذت يدي بيد تضارع زنبقة الحقل بياضاً ونعومة،

---

(8) مثلاً في: "تزوج روحاً نبيلاً بجسد حقير".

فأحسست عند ملامسة الأكف بعاطفة غريبة جديدة" (180). ترتبط هذه العاطفة بدفق شهواني حسي متأجج يثير أحاسيس بصرية ـ زنبقة الحقل البيضاء، الجمال المطلق ـ ولمسية ـ النعومة، ثم يتبلور على الفور في ثلاث بقع من جسد المرأة الشديدة الإيروسية، أقلّه في المتخيّل العربي، هي: العينان والفم والخصر، ويتساءل الراوي إن كانت العاطفة هي التي تولّد الشهوة الجنسية أم العكس: "هل أعمتني الفتوة فتوهّمت الأشعة في عيني سلمى والحلاوة في ثغرها والرقّة في قدها أم هي تلك الأشعة وتلك الحلاوة وتلك الرقّة التي فتحت عيني لتريني أفراح الحب وأحزانه؟" (181). وفي الوقت نفسه، تأتي الإنشائية، المتجلّية في تكرار ذكر البقع الشبقية، لتجدِّد ذلك الإحساس فتكون بمثابة متعة وتذوّق مديد. وينتهي الفصل بعبارة تنمُّ عن الرغبة في تحقيق الوصال الجسدي عبر مجاز القبلة، وإن هي إلا كناية عن الفعل برمته: "فودعتهما (سلمى وأباها) وقلبي يخفق في داخلي مثلما ترتعش شفتا العطشان بملامسة حافة الكأس" (182).

تجتاح الشهوة الحسية النص في سرده للقاءات أخرى، وبالجموح نفسه. يبدأ الراوي، في معرض حديثه عن جمال سلمى بذكر "جسدها الكامل الأوصاف"، قبل أن يركز على أوصافها الروحية "جمال سلمى لم يكن في كمال جسدها بل في نبالة روحها" ـ (184)؛ ولكن ما همّ، بما أنه أفصح عن قصده الرئيس؟ وما عليه إلا أن يستكمل اللوحة المرسومة أعلاه، بوصف العناصر الشبقية المنسية: شعرها ووجهها وجيدها؛ من دون نسيان أعطافها وصوتها، وكل عنصر يثير عدّة حواس معاً، فالأعطاف متعة النظر والسمع، كما أن الصوت يؤثر في الذوق واللمس، وينال حتى حاسة الشم: "وكانت حركاتها بطيئة متوازنة أشبه شيء بمقاطع الألحان الأصفهانية، وصوتها منخفضاً حلواً تقطعه التنهدات، فينسكب من

بين شفتيها القرمزيين مثلما تتساقط قطرات الندى عن تيجان الزهور بمرور تموجات الهواء" (183).

في هذا السياق الشهواني، يتجلّى رمز الرغبة الشبقية المقموعة بامتياز، رمز يُقَونِنه المجتمع ويُقيمه معياراً للأنوثة، المتمثّل بمرفقي المرأة، ولا يخفى أنهما العضوان الوحيدان من الجسم، إضافة إلى العينين، المسموح للفتاة أن تكشفه أمام من يتقدم لخطبتها: "والتفتت إليّ سلمى وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصمها فبانت كتمثال من العاج" (190). وتنأى الروح بحيث أيقظ هذا المشهد الرغبة في المضغ المقابلة للرغبة في الشرب المذكورة أعلاه: "إن الجائع السائر في الصحراء لا يأبى أكل الخبز اليابس إذا كانت السماء لا تمطره المن والسلوى" (183). إنّها رغبة ملحّة، لأن الصورة تتكرّر مرات عديدة في الرواية كما في (186).

شيئاً فشيئاً يتوضّح التلامس الحسي، مفعماً بنفس الكثافة الشهوية. فتثير يد سلمى في الراوي قشعريرة وتموّجات كهربائية، فيبادر، "بشفتيه الملتهبتين"، إلى طبع "قبلة طويلة عميقة خرساء تذيب بحرارتها كل ما في القلب البشري" (192). عندها يتحقّق لقاء الجسدين: "ثم نتعانق فنذوب شغفاً وهياماً (223). وأخيراً، قبيل الوداع، يبلغ اللقاء ذروته بتلاحم الشفاه: "طوّقت عنقي بزندها الأملس وقبّلت شفتي قبلة طويلة عميقة محرقة" أشعلت جسمه كله و"أيقظت الحياة في جسده"، وينسب الراوي لسلمى إحساسه الإيروسي؛ فيجعلها تقول في صلاة تمرّد ترفعها إلى لله: "أنت تملأ جوفها من خبز الرجل ثم تملأ حفنة الرجل من حبات صدرها" (206). هل علينا أن نقرأ هنا استيهامات الراوي نفسه؟ مهما كان من أمر، فمن الواضح أن النصّ يورد هنا ما لم يذكره بعد من أعضاء المرأة المثيرة للشهوة: صدرها وثدياها. وفي هذا السياق، ترد صورة

قديمة، سبقت التحليل النفسي بدهور، ترمز إلى الفعل الجنسي: "خبز الرجل في جوف" المرأة، و"حبات صدرها" في "حفنة" الرجل. اكتملت العملية الجنسية من طريق المجاز.

هكذا فإنّ الجسد المتخفّي في استفاضات عن الروح والقلب والمجتمع والتاريخ والمبادئ الأخلاقية الكبرى، هذا الجسد يعطي القارئ العجول، الذي يتبنّى بسهولة الرؤية الروحانية المعلنة والمهيمنة، انطباعاً بأنّ النص لا يعير الجسد أي اهتمام، فيما يشغل حضوره حيز النصّ بأكمله؛ لا بل يغتنم كلّ فرصة ليبرز وظيفته الأساسية ـ أي الجنسية ـ بنتف مجازية أحياناً وكنائية غالباً [9]. هل هذا الخفر في التعبير وليد استراتيجية مدروسة تتناسب مع شروط

---

(9) للجسد حضور شديد في التجربة الصوفية، ويتجلّى بعده الجنسي بأسلوب مجازي أحياناً ومباشر في أغلب الأحيان، كما هي الحال عند عمر الخيام وابن الفارض في الإسلام، وتيريزيا الأفيلية في المسيحية التي نورد بعض مقاطع من شعرها الصوفي، لا تترك فيه كلمة "شوكة" أي مجال للشك بمجازها الجنسي:

"في أعمق أعماق قلبي
أحسست بضربة مفاجئة
كانت الشوكة إلهية
لأنها حققت معجزات جليلة:
انجرحت من جرّاء الضربة
ومع أن الجرح كان مميتاً
وسبّب لي ألماً لا مثيل له
فقد كان الموت محيياً.
إن قتل، فكيف يهب الحياة؟
وإن أحيا، فكيف يقتل؟
لهذه الشوكة حِيل إلهية
من غمرة نزاع فظّ
تخرج منتصرة على الجرح"

(Thérèse d'Avila, *Œuvres Complètes*, 1590).

التلقي الأدبي المتاحة لجمهور قراء الرواية؟ أو مردّه إلى المسحة الرومانسية المهيمنة؟ أو الانحياز لرؤية روحانية معينة؟ على أية حال يبتعد هذا الخفر عن الرؤية الرومانسية الفرنسية التي تنصبّ على العاطفة، ليترافد ـ على نحو متحفّظ ـ مع رؤية الرومانسية الألمانية، كما تجلّت بخاصة في **لوسيندا**، وفعلاً يندرج اكتشاف الجسد في منطق التكوّن، لأنه يلي الحدث المحرّك، أي ظهور الحب، ومع أن اكتشاف الجسد فعل مادي، فإنّه ينبع من "**عاطفة الجسد**" التي تناولها ديدرو (Diderot) في كتابه "**محاولات في فنّ الرسم**"، والتي يرى روجر أيرولت (Roger Ayrault) أنها تنطبق على يوليوس، بطل **لوسيندا**.

II. مسرى المعرفة

على خط موازٍ لخط العاطفة، ينتظم عنصر آخر من عناصر التكوّن له صلة بالعقل، فيستكمل مقطعاً جديداً من برنامج "عاطفة/ معرفة". تقوم المعرفة تدريجياً عبر اكتشافات متلاحقة تشمل: المنظومة الاجتماعية ـ الدينية، البعد الوطني المتصل بالتراث (المنظومة الثقافية (وقوام الموت) المنظومة الماورائية).

المنظومة الاجتماعية ـ الدينية

تتمحور هذه **المنظومة** حول مفهوم الثروة والمال، وهو مفهوم مُفارق كجميع المفاهيم الجبرانية، لأنّ له مرجعيتين متناقضتين: إحداهما سلبية، ومدلولها المال وكل ما يُمتلك، وأخرى إيجابية، ومدلولها الذهب. وهنا أيضاً تصدر **الأجنحة المتكسرة** عن رؤية ثنائية.

الذهب إلهاً نقيضاً: التقليد والتمييز الجنسي

ما أن تبدأ الأحداث حتى يتبدّى مفهوم الثروة مرتبطاً بصورة

الأب، من خلال تعليق عن والد سلمى يفاجئك: "لا أعرف رجلاً سواه في بيروت قد جعلته الثروة فاضلاً والفضيلة مثرياً" (176). فمنذ البداية ينطوي هذا المفهوم على التباس واضح: نراه، بالرغم من ارتباطه بالفضيلة، مثقلاً بالتضمينات السلبية، إذ سرعان ما يؤكّد النص أن الثروة تشكّل خطراً على سلمى: "وهي أيضاً ستكون تاعسة لأن ثروة والدها الطائلة توقفها الآن على شفير هاوية مظلمة مخيفة" (177).

يبلغ مفهوم الثروة ذروة السلبية، ما إن يرتبط بصورة المطران بولس، المنتمي إلى البورجوازية الكبرى، والممسك بالسلطتين الدينية والاجتماعية: "كان المطران يقف يوم الأحد أمام المذبح [...] ويصرف أيام الأسبوع مشتغلاً بسياسة البلاد" (211)؛ لذلك "تخافه الأرواح والأجساد وتخرُّ له ساجدة كما تنحني رقاب الأنعام أمام الجزار" (177) ولكن صورته تتعدّى الإطار المسيحي لتنسحب على كل سلطة دينية: "وهكذا يصبح الأسقف المسيحي والإمام المسلم والكاهن البرهمي كأفاعي البحر التي تقبض على الفريسة بمقابض كثيرة وتمتصّ دماءها بأفواه عديدة" (196 ـ 197). هكذا تكون وظيفة الرئيس الديني في أي مجتمع تقليدي كان موضع الشبهة.

حين يصبح المال غاية السلطة، يغدو الدين نفسه أداة لمراكمة الثروات، إما مباشرة عبر المطران نفسه "كان المطران يذهب إلى الكنيسة في الصباح ويصرف ما بقي من النهار منتزعاً الأموال من الأرامل واليتامى وبسطاء القلب" (211)، وإما بصورة غير مباشرة عبر أقاربه، الذي يمثّلهم هنا ابن الأخ "أما ابن أخيه فكان يصرف جميع أيامه متاجراً بنفوذ عمه بين طالبي الوظائف ومريدي الوجاهة"، وبالتواطؤ مع العم، إذ إن "رؤساء الدين في الشرق لا يكتفون بما يُحصّلونه لأنفسهم، بل يوفرون لأنسباءهم الفرصة

لاستدرار أموال الشعب والاستبداد به (196). وفق هذا المنطق، يسعى المطران لعقد زواج ابن أخيه، منصور على سلمى استئثاراً بثروة أبيها.

يؤدّي هذا الوضع إلى التردّي، وذلك من ثلاثة وجوه. تُسلب أموال الناس ولاسيّما المستضعفين من "الأرامل والأيتام" فيغرقون في البؤس. أما المستفيدون من السلب فينغمسون في الرذائل، شأن منصور الذي يقضي أيامه بصحبة العاهرات: "إنّ زوجي لا يحفل بي [...]، فهو مشغول بأولئك الصبايا المسكينات اللواتي تقودهن الفاقة إلى أسواق النخاسين [...] ليبعن أجسادهن بالخبز المعجون بالدماء والدموع" (227). فقد منصور كلّ حس إنساني، بحيث لم يردعه عن الرذيلة لحظة لا موت زوجته، ولا موت ابنه: "لم يذرف دمعة [...] بل لبث جامداً منتصباً كالصنم قابضاً بيمينه على كأس الشراب" (238)، ويظهر الوجه الأخير من التردّي، حين يصبح الحب عورة وينحرف الزواج عن هدفه الأصلي.

إن استطاع المال أن يتحكّم في السلطة الاجتماعية-الدينية ويطوّعها لمصلحته، فلإن له في التقاليد المتوارثة رديفاً قوياً. لا يواجه الناس تهافت الأقوياء على الكسب إلا بإذعان لهم. فها والد سلمى لا يحرّك ساكناً للدفاع عن ابنته خوفاً من الناس: "أي رجل في الشرق يخرج عن طاعة رئيس دينه ويظلّ كريماً بين الناس؟" (197)، والأمر ذاته ينطبق على سلمى التي لم تكتف بالرضوخ لهذا الزواج، بل تقبلت أيضاً منطقه، مع أن لا شيء يستطيع إرغامها عليه. ألم تصرّح بأنها "سوف تتعلم محبته وبأنها سوف تطيعه وتخدمه وتجعله سعيداً"؟ (201) ألا يبدو أنها استطابت "بهرجة الأعراس الشرقية التي تصعد بنفوس الفتيان والصبايا صعود النسر إلى ما وراء الغيوم"؟ (210). ألم ترفض الاستمرار في لقاء حبيبها خوفاً

من القيل والقال؟ ألم ترفض اقتراحه بالهرب معاً؟ وحتى البطل نفسه يبدو مصاباً بمرض الإذعان، إذ سرعان ما تهدأ ثورته وتتحوّل إلى "عبادة خرساء" مصحوبة "بكآبة أعمى".

ليست هذه التقاليد الجامدة وقفاً على مجتمع بعينه؛ إنها تنبع من بنية اجتماعية معهودة عبر الأصقاع والإجيال: "إن الجامعة البشرية قد استسلمت سبعين قرناً إلى الشرائع الفاسدة" (224). ملاحظة تؤدّي إلى تقرير ذي طابع أنطولوجي يقضي بأن الإنسان يبقى عبداً للتقاليد؛ ذلك ما يستنتجه السارد: "وعلمت لأول مرّة أن الإنسان وإن ولد حرّاً يظلّ عبداً لقساوة الشرائع التي سنّها آباؤه وأجداده" (223). هذه الشرائع هي بمثابة إله نقيض أو شرّ مطلق يستعبد النفوس؛ لأنّها "أوجدت الشياطين وأقامتهم أولياء على أرواح الناس" (227). وبما أن الإنسان "مخلوق ديّن" (222)، فإنه سيبقى دائماً ممزقاً بين تلك القوى الشريرة وبين العاطفة الدينية الملازمة لطبيعته.

وهكذا تبدو المنظومة الاجتماعية-الدينية بنية من صلب البشرية منذورة لتكديس الثروة المادية من طريق استغلال انقياد الناس للتقاليد، تقاليد تقوم مقام إله نقيض في مواجهة الإله الحقيقي.

في هذه المنظومة الاجتماعية-الدينية ما يفسّر طبيعة الزواج وحكم المرأة الاجتماعي. يتبنّى السارد فكرة شليغل القائلة بـ "إن جميع الزيجات تقريباً ليست إلا أشكالاً من التسري [...] أو هي بالأحرى تجارب مؤقّتة ومقاربات أولية للزواج الحقيقي"[10]، ويوغل في حكمه فيعتبر مؤسسة الزواج "تجارة مضحكة مبكية يتولى أمورها الفتيان وآباء الصبايا"، تحوّل المرأة إلى سلعة في يد الرجال، بما

---

(10) هذا ما اختبره يوليوس، بطل **لوسيندا**، إذ إنّه تزوّج أكثر من مرة قبل أن يعيش زواجه الحقيقي الوحيد مع **لوسيندا**.

فيهم "الفتيان وآباء الصبايا" ـ أما الصبايا المتنقّلات كالسلع من منزل إلى آخر، فتزول بهجتهن، ونظير الأمتعة العتيقة يصير نصيبهن زوايا المنازل، حيث الظلمة والفناء البطيء" (209)؛ ولذا تقول سلمى: "أنا جارية أنزلني مال والدي إلى ساحة النخّاسين فابتاعني رجل من بين الرجال" (201)، والأنكى أن النخبة المستنيرة ذاتها تسقط في ذلك الخطأ المأساوي الذي يدمغ الفكر البشري: "إن الكتّاب والشعراء يحاولون إدراك حقيقة المرأة ولكنهم للآن لم يفهموا أسرار قلبها ومخبآت صدرها لأنّهم ينظرون إليها من وراء نقاب الشهوات فلا يرون غير خطوط جسدها" (223).

هنا تتباعد قليلاً رؤيتا سلمى والراوي. ترى سلمى أنّ وضع المرأة هو هو في كل مكان وزمان، فهو إذن وضع أنطولوجي؛ ذلك ما ينمّ عنه تمرّدها الصريح ضد المخطط الإلهي غير المنطقي: أليس الله هو الذي أغدق على المرأة مواهبه السنيّة وكأنه يريد بها أن يغرقها في "هاوية" الشقاء؟ "ماذا فعلت المرأة يا رب فاستحقت غضبك؟ [...] بيمينك ترفعها إليك وبشمالك تدفعها إلى الهاوية" (205). عبارة شاملة تشير إلى حقيقة عامة.

غير أنّ في موقف السارد بعض الالتباس، إذ إنّه يناقض نفسه حين يهوّن من فداحة وضع المرأة؛ فيعمد، من جهة، إلى حصره ضمن مساحة جغرافية معيّنة تشمل المجتمعات الشرقية وأمثالها، حيث يرى حبيبته تمشي محنية الظهر "في موكب النساء الشرقيات التاعسات" (197)، موكب "الأمم المظلومة"(211) المتمثّلة في المجتمع الشرقي، فيغدو وضع المرأة عندئذٍ صورة أليغورية لوضع تلك الشعوب، ويحصره، من جهة أخرى، ضمن حدود زمنية، فيعزوه إلى "الأزمنة الحديثة" "أيامنا هذه". في مقطع لا يخلو من المفارقة، يشير الراوي إلى فترة خلت حيث كانت المرأة، على

جهلها وعبوديتها، جميلة سعيدة، على عكس ما هي عليه اليوم في زمن الحداثة وقد اكتسبت المعرفة والسلطة مضحية بسعادتها وجمالها: "كانت المرأة بالأمس خادمة سعيدة فصارت اليوم سيدة تعسة. كانت بالأمس عمياء تسير في نور النهار فأصبحت مبصرة تسير في ظلمة الليل. كانت جميلة بجهلها فاضلة ببساطتها قوية بضعفها فصارت قبيحة بتفننها سطحية بمداركها بعيدة عن القلب بمعارفها" (209). يجافي هذا القول فكرة النص التي تجعل من المعرفة قيمة أساسية في التكوّن. ينجم هذا التجافي على الأرجح من تداخل هذه الصورة مع صورة أخرى للمرأة، نلمحها بوضوح في هذا السياق: هي صورة والدة سلمى (التي تتخفّى وراءها ولا شك والدة الكاتب) الكلية الحنان. لعل جبران أنف أن يرى مثالب وضع المرأة في شخصيات تحيل إلى المرأة الشرقية التي لم تتأثر بعد بالحداثة، فتدبر أمره ليحافظ لها على قسط من الكرامة، وإن وقع في تناقض صارخ مع مبادئه الصريحة عن مسار التكون.

لعل هذا الالتباس يخوله أيضاً إبراز فكرة أخرى عن الأنوثة، رومانسية بامتياز: احتمال قيام تعارض ما بين الأنوثة والثقافة. فراح يؤكّد سموّ بعض الصفات الإنسانية السائدة قديماً والمرتبطة في وعيه الباطني بالأنوثة ـ محذّراً من خطر الأخذ بنموذج أنثوي مجتزأ تفرضه الحداثة. نذكر من هذه الصفات المنوطة بجمال "جميلة" مترسخ في الجهل: الخضوع "خادمة" والضعف، وكأن الأول عنده مرادف للرقة، والثاني للاستسلام المطمئن. فما الفائدة إذن من المعرفة "الثقافة"، إن هي أدت إلى تدمير الأنوثة؟ يلتقي جبران هنا مع شليغل الذي يستنكر، في **لوسيندا**، تلك "الثقافة المرهفة والواسعة" المقترنة بـ "أنوثة مدمّرة"، فيطالب بطلته بـ "الحماس وبثقافة واسعة لا تدمّر الأنوثة" (Ayrault, 1976, p. 175)، وطالما صبا الراوي هنا إلى الجمع

بين الأنوثة والثقافة، كما حين يتساءل بحماس: "هل يجيء يوم يجتمع في المرأة الجمال بالمعرفة، والتفنن بالفضيلة، وضعف الجسد بقوة النفس؟ (209). من هذا الباب يستطيع، ولو بإقحام المعنى، أن يرى في سلمى ـ على استسلامها ـ رمزاً للمرأة الشرقية العتيدة: "وسلمى كرامة كانت في بيروت رمز المرأة الشرقية العتيدة". باعتماد هذه الحيلة، يرسم صورة المرأة المثالية التي لم تشوّهها الثقافة، ويحيل في آنٍ واحد إلى بعد رومانسي رئيس.

وبالرغم من هذا الالتباس، يصرّ السارد على أن كل ما يُشيّئ المرأة، يفترس الرجل العاشق، لأنه في نهاية المطاف، شأنه شأن التنين الأسطوري الذي يحول دون الوصول إلى "ينبوع الماء العذبة" (رمزاً للمرأة المعشوقة)، يقضي على ذلك "الطائر الظمآن"، الذي يرمز هنا إلى العاشق. ولذلك، حين تقول سلمى: "أشعر بنفسك متموّجة حولي كطائر ظامئ يحوم مرفرفاً فوق ينبوع ماء يخفره ثعبان جائع مخيف (200)، يجيبها: "سيظلّ هذا الطائر حائماً مرفرفاً فوق الينبوع حتى يضنيه العطش فيرديه أو يقبض عليه الثعبان المخيف فيمزقه ويلتهمه"(201). بهذه الصورة، التي تحيل إلى أساطير دينية شتّى ترقى إلى أولى الثقافات القديمة[11]، يغدو كل زواج يخضع للأعراف المتوارثة رمزاً لشر كوني يناصب البشرية العداء.

إن المال، إذ يتحكّم في المنظومة الاجتماعية-الدينية، بتحكّمه في الحب لغلّ المرأة بالزواج في وضعه القانوني المتجمّد، يقوم أنموذجاً للشر. فمن المنطق بمكان أن يرى فيه السارد إلهاً نقيضاً

(11) غالباً ما يرمز التنين/ الثعبان إلى الشر، كما في الثقافات السامية واليابانية... ولكنه يبدو في ثقافات أخرى بوصفه "حارساً لينبوع الحياة" الذي تقصده النفس لترتوي منه، كما في تاريخ إسكندر ذي القرنين (Chevalier et Gheebrant, 1969).

ينتحل صفات الإله الحقيقي؛ إلهاً يفصح عن طبيعته الشيطانية الحقيقية، حين يزرع الموت في "النفوس والقلوب" : "إن أموال الآباء تكون في أكثر المواطن مجلبة لشقاء البنين[...]. ذلك أن الإله العظيم الذي يعبده الناس بشكل الدينار ينقلب شيطاناً مخيفاً يعذب النفوس ويميت القلوب"(197). ومن حيث إنّ كل إله يفرض أخلاقاً وشريعة بعينها، فالنص يقيم تماثلاً بين المال بوصفه إلهاً نقيضاً و"الشريعة"، من جهة، وبين الحب بوصفه الإله الحقيقي و"الناموس"، من جهة أخرى.

إنّ كلمة "شريعة" في معجم جبران، على الرغم من التباسه، مرتبطة غالباً بالقيّمين على المنظومة الاجتماعية-الدينية، المتمثَّلَين هنا في شخص المطران، ومثقلة بالمعاني السلبية كالاستبداد الذي يمحق القلب والجسد معاً. مقابل "شريعة"، تقوم كلمة "ناموس" ـ بصفتيها الغالبتين، "كلي" و"علوي" ـ مقام "حب" و"حرية". يبدو هذا التعارض بجلاء في عبارة تقول: "إن الجامعة البشرية قد استسلمت سبعين قرناً إلى الشرائع الفاسدة فلم تعد قادرة على إدراك معاني النواميس العلوية الأولية الخالدة"(224). فكلمة "شريعة" اسم جامع يتجاوز الإطار الإسلامي.

يندرج هذا الوعي، الناجم عن اكتشاف الحب، في عملية تكوّن ذات بعد كوني، فيقضي بنبذ الأعراف الاجتماعية (الذوكسا) التي يحدّها النص في ثلاثة أمور: الرأي العام، والتربية، والعمل. فلا بدّ من إدانة الرأي العام المتجلّي في موقف والد سلمى، الذي عجز عن رفض أوامر أصحاب السلطة، لا خوفاً من السلطة بحد ذاتها، بل خشية من انتقام هذه الذوكسا، إذ "أي رجل يخرج عن طاعة رئيس دينه في الشرق ويظلّ كريماً بين الناس؟ أتعاند العين سهماً ولا تفقأ أو تناضل إليه سيفاً ولا تقطع؟" (197). لا بدّ كذلك من فضح التربية، ولو بصيغة مخفّفة لا تلطّخ صورة المعشوقة، تلك التربية

التي حملت سلمى على الانصياع بسلبية مطلقة لقيم اجتماعية تلقنتها؛ فلا ريب أن التربية في ظلّ النظام القائم ـ حتى وإن أشرف عليها رجل "فاضل" ـ لا تفيد إلا تلقين الموت، أي احتقار مقتضيات القلب. أما العمل ـ أو بالأحرى رفض العمل ـ فذلك ما يدعو الراوي إليه ضمنياً: يدع الناس ينهمكون في أشغال تبدو في المحصلة أشغالاً قاتلة، ليتفرغ للنشاط الوحيد المهم، إنجاز تكوّنه من طريق الحب، ومن اللافت أن السارد، حتى في مرحلة كتابة نصه، لا يتعاطى أي مهنة يكسب بها عيشه: فنشاطه الوحيد "خلف البحار" هو الحفاظ على ذكرى حياته الماضية.

إنّ رؤية السارد هذه ـ المطابقة لأفكار الكاتب ـ لها علاقة وشيجة برواية مدرسة يينا. تشتركان في رفضهما الثوري للنظام القائم المميت، باسم القيم ذاتها وضمن نفس المنظور التاريخي. ما تسعى اليه رواية **هنري دوفتردنغن** هو تجاوز مرحلة "الفتنة الكونية الكبرى"، الناجمة عن هيمنة "**القانون**" بصيغتها الأكثر "جمودا وتحجرا"، في سبيل استعادة "التناغم" البدئي القائم على "الحرية" والحبّ، بما أن "الروح" أقامتهما أساساً للعالم حين نظّمته على غرار قصيدة شعر. إنّ حكاية مملكة أركتوس المجازية (**لوسيندا**، فصل 9) تفضح مملكة "**القانون**" هذه: ترسم عالما جمّده البرد (أركتوس) بالرغم من سطوع شمس لاهبة، الإله إيروس غائب عنه، وفيه تصاب خطيبته فريبا (Freya) بالخدَر، ولا من يعمل فيه إلا "حرَفيات الموت"، الباركات (Parques). وبتعبير آخر: القلب هنا ـ وهو مصدر الحب والدين ـ يستعبده "**العقل المحجِّر والمحجَّر**"، ورمزه الشمس التي تعشي الأبصار بنورها فتخفي عنها حقيقة الأشياء؛ هنا، تتغلب المنفعة والمصالح الأنانية على "**الخيال والعاطفة**"، فينعدم **التناغم** بين البشر والتواصل بين الإنسان والطبيعة؛ وهنا يصبح "الوعي الكثيف" المجبول بالحرية والمشرف على التكوّن الذاتي، متجمداً (شأن هذا العالم

الجليدي)، فيتلاشى مفسحاً المجال للرتابة الآلية **ولقانون** لا يرحم، وإن هما إلا أداتا الموت المتميزتين، وإذ يفضح نوفاليس مملكة أركوس تلك، فإنه يسعى إلى استعادة **التناغم** وإقامة **الوعي** بـ**الحرية**.

إنّ عالم **القانون** هذا، الموسوم بالمادية والتردّي الإنساني، هو نقيض لمملكة **الروح** المؤسسة على الوعي بالحرية والذاتية، ولذا نراه يتماثل إلى حدّ بعيد مع عالم **الشريعة** التي تعتبرها **الأجنحة** نقيضاً لـ **الناموس** الذي في جوهره حبٌّ وحرية، ونتبين هذا التماثل حتى في التسلسل الزمني. يتسلسل التاريخ على ثلاث مراحل، حسب مدرسة يينا: تناغم كلي كان يسود العصر ذهبي، ونشاز كلي يسود عصرنا الراهن، وسيعود التناغم الكلي في العصر الذهبي العتيد. وبمثل هذا التحقيب تقريباً يقول جبران، على نحو ضمني[12]. يعلن بصريح العبارة أن "النواميس العلوية أولية وخالدة" (224)؛ فهي التي كانت في البدء: مرحلة العصر الذهبي. ثم يؤكّد ذلك ضمنياً في إشاراته المتتالية إلى مملكة **الشريعة** التي لم تقم إلا منذ "سبعين قرناً" (علماً بأنّ هذا الرقم الرامز إلى زمن مديد لا يلغي المرحلة السابقة)؛ فهي إذن مرحلة تالية لا تزال قائمة يندّد بها كونها موسومة باللاإنسانية أو التجرّد من الإنسانية (النشاز). ولكنه يؤمن بأن **مملكة الشريعة** الراهنة لن تستمر، وستعقبها مرحلة ثالثة آتية لا ريب وإن في المستقبل البعيد، لتصلح ما فسد. ذلك ما يومئ إليه السارد في جملة فريدة ووحيدة تنصّ أن سلمى "كانت في بيروت رمز المرأة الشرقية العتيدة" (209).

نلقى في **لوساند** نفس الموقف الرافض للنظام القائم ومبادئه، وبما أننا سنتناول هذا الموضوع لاحقاً، نكتفي الآن بذكر بعض وجوه التماثل بينها وبين **الأجنحة المتكسرة**، وأولها الحكم بصرامة بالغة على **الرأي**

(12) كما سنرى لاحقاً: فصل 5 من القسم الثاني.

العام (الدوكسا): "**مذّاك اتخذ موقفاً مبدئياً بأن يخص باحتقاره الأحكام الاجتماعية المسبقة، التي كان قبل يكتفي بتجاهلها**" (**لوسيندا**، ص 145). يكتسي هذا القول أهمية كبرى نظراً لسلوك الكاتب آنذاك، إذ أنه، لكي يتصدّى لما أثارته تصريحاته الجريئة حول الحب من انتقاد، هدّد شليغل منتقديه: "لا أهتم إطلاقاً بأن أطّلع على كل ما يفكر فيه الناس، لأنني أكتب هذا الكتاب بدافع الإيمان، مثل ما فعلت في كتبي الأخرى؛ وهذه المرة، إن يبالغوا في النقد، أكتب على الفور كتاباً مقدساً؛ وأضمن لكم عندئذ أنهم لن يتكلموا من بعد عن **لوساند**" (Ayrault, p. 40). أما وجه التماثل الآخر فهو رفض التربية. فبطل **لوسيندا** يقوم تكوّنه على الحب وفي سبيل الحب، ويُفرد في مساره للتفكير دوراً مهمّاً، لكنه لا يتطرّق نهائياً لقضية التربية التقليدية، ونعلم أن شليغل، في أطروحته عن فولديمار (Woldemar) وهو مؤلَّف الفيلسوف جاكوبي (Jacobi)، يرفض رفضاً قاطعاً فكرة التربية المقتبسة من عصر الأنوار، لأنها، في نظره، تلحق الضرر "بأقدس ما في الإنسان، أي فرديته" (Ayrault, p. 175)، ومن نفس المنطلق، يندّد، مثل بطله، بكل عمل هدفه الإثراء: "إنّ الشغل والمنفعة هما ملاكا الموت يلوّحان بسيفيهما الناريين ليمنعا الإنسان من العودة إلى الفردوس"[13].

الذهب الإلهي: الحب والإنسانوية[14]

في مواجهة "**مال**"، رمز الشر المطلق في المنظومة الاجتماعية

---

(13) من فصل "نشيد للبطالة" يبدأ بهذا المقطع: "بطالةُ، أيتها البطالة، أنت الهواء الضروري لحياة البراءة والحماس. أنت ما يتنفسه الغبوطون، ومغبوط من يمتلكك ويرعاك، أنت الجوهرة المقدّسة والأثر الوحيد من شبهنا بالله المتبقي لنا من عهد الفردوس".

(14) مفهوم "الإنسانوية" (humanisme) متحدر من عصر النهضة الأوروبية في القرن 16، الذي أناط بالإنسان مرجعية المعرفة الدنيوية، تاركاً للوحي مرجعية الماورائيات. ومنه يشتق "إنسانوي" (humaniste).

ـ الدينية القائمة، ينتصب على الطرف النقيض "**ذهب**" المرتبط قيمياً ومزاجياً (حسب التعبير السيميائي) بـ "**خير**" و"**سعادة**". إنّه الوجه الآخر لـ "**ثروة**"، الذي يرسم ملامح المنظومة الاجتماعية ـ الدينية الجديدة التي لا بدّ منها.

إنّ مقولة "**ذهب**"، بشتى معانيها، تسم حياة البذخ التي تحياها سلمى: منزل مُرفّه، خدم وحشم، "أطعمة لذيذة"، ملبس "من الحرير الأبيض الناعم"[15] (180). بحبوحة لم يكن الأب قليل الفخار بها: "لقد جمعت المال كهلاً" (214)، ذلك ما صرّح به زهواً وهو على فراش الموت، قناعةً منه بأن الثروة قد تقوم صنواً لـ "فضيلة"، بل سبباً من أسبابها، كما ذكرنا سابقاً.

بيد أن هذه المقولة هي قبل كل شيء مجاز عن شخص سلمى. فكل ما يخصّها موصول بهذا المعدِن النبيل، فالأزهار التي تزنّر مدخل بيتها تذكّر بالذهب أو ما يماثله من أحجار كريمة (ياقوت، زمرد) وكأنّها محارة ذهبية تحمي كنزها النفيس. ووحده الذهب قادر على إعطاء فكرة تقريبية عن جوهر كيانها: يبدي الراوي أسفه لعجزه عن "رسم حقيقتها بخطوط من الذهب"(183) واكتفائه بـ"الألفاظ الواهية" للتدليل عليها، فيلجأ إلى مجازات الذهب ونظائره ليصف ملامحها الجسدية والمعنوية. فمن ذهبٍ شعرُها، وكذلك وجهُها بـ "اصفراره الشفاف" اصفرار الذهب الصافي؛ ومن ذهبٍ شفتاها الورديتان" المنبعثة منهما "حلاوة" هي، بلونها الوردي وسيولتها، حلاوةُ الذهب المسكوب المتوهّج؛ وكذلك صوتها ذو "النبرة الذهبية" الذي "ينسكب من بين شفتيها القرمزيتين مثلما تتساقط

---

(15) في المجتمع الشرقي، كان هذا النوع من الحرير من علامات البذخ والرفاهية، قبل أن يغزو الحرير الاصطناعي الياباني الأسواق.

قطرات الندى عن تيجان الزهور". فمن الطبيعي أن ترتبط "نبالة روحها"، الشبيهة بـ "الشعلة البيضاء... الشفافة المتّقدة"، بنبالة الذهب.

يشير تآلف الذهب إلى سلمى، كما يشير إلى رمزين عظيمين من رموز الحب، هما عشتار "إلهة الحب والجمال"، والمسيح المصلوب، رمز الحب الأسمى. فعلى جدار المعبد القديم، حيث كان العاشقان يلتقيان، بدت صورتاهما تحت أشعة الشمس الغاربة وكأنهما "طليتا بماء الذهب" (221). من الواضح أن سلمى ترى وجهها في هاتين الشخصيتين الإلهيتين وتتماهى معهما: "والتفتُّ إلى سلمى وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها فبانت كتمثال من العاج نحتته أصابع متعبّد لعشتروت، ربّة الحسن والمحبة" (190)، وتتكرّر الصورة في مكان آخر: تمتثل سلمى لإرادة أبيها معتبرةً ذلك تضحية منها في سبيل حبيبها[16]، فيشبه الراوي فعلها هذا بحب المسيح الفادي. لا ريب أن الذهب يجمع سلمى وهذين الوجهين الإلهيين، بوصفه رمزاً للحب.

الذهب و**المال** ضدّان. في وجه المال، رمز الثروة المكتسبة القائمة مقام إبليس يعبده القيّمون على المنظومة الاجتماعية ـ الدينية، ينتصب الذهب ثروةً متاحة للجميع ورمزاً لوجهي عشتار ويسوع الإلهيين. يتلاءم هذا التصوّر والمتخيل العربي الإسلامي في العصر الكلاسيكي الذي لا يرسم الفردوس ولا يعبّر عن الفردوس ـ وكل مكان فردوسي أو أسطوري ـ إلا من خلال صور تحيل إلى تآلف

(16) "هي المحبة التي علمتني أن أحميك حتى من نفسي، هي المحبة المطهرة بالنار التي توقفني الآن عن اتباعك إلى أقاصي الأرض وتجعلني أُميت عواطفي وميولي لكي تحيا أنت حراً نزيهاً" (ص 230).

الذهب، باعتباره نموذج النقاء الأصلي والسعادة المطلقة[17]. هكذا ينشأ تعادل واضح بين معادلتين على النحو التالي:

ذهب ضدّ مال = الله ضدّ إله نقيض

وهاتان المعادلتان تدخلان في معادلة أوسع مع:

حب ضدّ حب نقيض

فيكتمل التعادل على هذا النحو:

ذهب ضدّ مال = الله ضدّ إله نقيض = حب ضدّ حب نقيض

بحكم التجاور، يرتبط تآلف الذهب في النص بـ **شعر**، والوسيطة بينهما سلمى المتصلة بهما على السواء. إن سلمى، وهي مدلول ذهب، كثيراً ما يكنّى عنها بشعر، على نحو متعدّد. ألا ينظر الراوي إلى حبيبته بوصفها نصاً شعرياً بامتياز، نص الكتب المقدسة إذ يتلوها وترتلها؟ "أصبحت أمام عيني كتاباً أقرأ سطوره وأستظهر آياته وأترنّم بنغمته ولا أستطيع الوصول إلى نهايته"[18] (183). وأما جمالها فمن معدن "العبقرية الشعرية التي نتأمّل تجلياتها في أسمى القصائد وفي الألحان واللوحات الخالدة" (184)، ويمتّ بقرابة إلى "الرؤيا" و"الحلم"، وكلاهما عنصران أساسيان في الشعر: "إنّ الجمال في وجه سلمى [...] كان غريباً كالحلم أو كالرؤيا أو كفكر علوي" (184).

ولئن استبقنا ما سنفصل لاحقاً، ننوّه بأن "شعر" هنا يؤخذ

(17) ذلك ما يرمز إليه الذهب ونظائره من الأحجار الكريمة في التراث العربي: وصف السماوات في قصص المعراج، وصف المدينة الفاضلة شأن إرم ذات العماد في سيير الملوك للشعبي، وصف الطبيعة عند الصنوبري.

(18) تحيل المفردات هنا إلى سفر "المزامير" (زبور داود) الذي حفظه جبران قبل العاشرة، كما إلى آيات **القرآن** التي كان تهدهد سمعه منذ صباه لما فيها من شاعرية صرف.

بمفهومه الواسع، فيشمل كافّة الفنون: أولها الموسيقى التي استعان بها الراوي ليرسم وجه سلمى الروحاني؛ وثانيها المعرفة الحقيقية، تلك التي تسِم الشخص المكتمل التكوّن. فلا شكّ أن "كتاب، رؤية، حلم" التي أتينا على ذكرها لا تفهم إلا في هذا السياق، ومن المنطقي أن يقوم ذهب الشعر ـ المعرفة مقام ذهب حجر الفلسفة عند الخيميائيين العرب.

من هذا المنظور، يرتبط ذهب الشعر-المعرفة جزئياً بذهب التبادل التجار الذي يذكره النص ضمنياً، من الواضح أن الراوي يقيم تعارضاً، وبطريقة ليست بيّنة للوهلة الأولى، بين ذهب والد سلمى وذهب سائر بورجوازيي بيروت، ولا يحتاج المرء إلى تخصّص في سوسيولوجيا الشرق الأدنى في بداية القرن العشرين ليعرف أن الثروات الكبرى كانت تتأتّى حصراً من التجارة مع أوروبا واليابان. البورجوازيون الآخرون هم "حانوتيون" عاديون ـ بتعبير نوفاليس ـ يكتفون بنقل الممتلكات المادية ليكدّسوا ثرواتهم كيفما اتفق (على غرار المطران)؛ أو يقدمون على "صفقات" تجارية كما فعل منصور في "عقده" زواجاً لا يلتمس منه إلا الثروة؛ أو يعملون وسطاء تجاريين. أما والد سلمى فمسكون بقيم أخرى: منفتح على الصداقة والحبّ بدليل علاقاته بعائلته ومحيطه وبالراوي نفسه؛ واوعٍ لمعنى الشعر ـ المعرفة، حتى وإن لم يعبّر عنه إلا ساعة احتضاره. فكيف إذن لا "تجعله الثروة فاضلاً والفضيلة مثرياً"؟ (176). إنّه يمثل من دون شك ذلك التراث الإنسانوي، بل الشعري من "المبادلات التجارية" التي ترقى إلى ما قبل المكتشفين العرب إبّان القرون الوسطى[19]، أي إلى تقليد فينيقي

(19) وكذلك يقال عن حضارات شرق المتوسط حيث تتداخل التجارة والثقافة إلى حد بعيد. ندين للتجار الفينيقيين بالأبجدية؛ أما الحضارة العربية-الإسلامية، فقد تمازجت فيها التجارة والدعوى والثقافة. وفي ذلك يقول أندريه ميكل: "إن المجتمع، الذي تنامى تحت =

عريق زرع المدن حول البحر الأبيض المتوسط، ومخرت سفنه البحار حتى الجزر البريطانية وما وراءها إن صدقت بعض الفرضيات.

هكذا نرى أن المال، ذلك الشيطان الذي يعبده القيّمون على المنظومة الاجتماعية-الدينية، يقوم نقيضاً للذهب المتمثّل بوجهي عشتار ويسوع الإلهيين، فيقوم تجانس لافت كالتالي:

ذهب	=	الله
مال		الإله النقيض

وهذا التضاد المزدوج يندرج في العلاقة التجانسية التالية:

حب	=	شعر	=	معرفة
نقيض الحب		نقيض الشعر		نقيض المعرفة

تندرج هذه الرؤية في تراث رومانسي، ولا سيّما منه تراث نوفاليس الذي، في **هنري دوفتردنغن،** يولي "الذهب" دوراً مهماً في "رحلة الكشف" عن الحب. ففي حوار هنري مع قاطن المنجم العجوز، الكونت هوهنزوليرن[20] (Hohenzollern)، يتضح أنّ البحث عن الذهب لا يهدف إلا إلى معرفة الطبيعة وتاريخ الكون ومعنى

= راية الإسلام وسلطة الخليفة المباشرة أو بالوكالة، يولي مرتبة سامية لتلك المهنة المباركة لدى الرسول: مهنة التاجر، ولا يقصد منها تجارة الحانوتي في السوق، بل المبادلات التجارية الكبرى مع الأقاليم البعيدة (négociant)، التي نستبينها في صورة سندباد البحري. ومع التاجر، العالم، الأخصائي في مختلف العلوم وعلى رأسها علوم الدين [...] ومعهما "الكاتب"، موظف الدواوين الذي قد يتسنّى له أن يطور مهنته بشكل طبيعي ليصبح كاتباً في الميدان الثقافي. وقد يترافق هذا الثالوث مع شخصية قلّ ما تبرز مع أن لها أهمية أساسية: الأديب والأديب الحقيقي، أي الشاعر (A. Miquel, *De l'Étanger*, 2001, pp. 10-11).

(20) عالم عجوز ناسك يبحث عن الذهب في أعماق المناجم.

الإنسان. إذ إنّ إقامة الكونت في جوف الأرض تتيح له التواصل مع العناصر الأولى ليصبح قادراً على "الحفاظ على نضارة الروح التي بفضلها الأشياء كافة تتجلى له بأخص معانيها وبملمح سحرها الأصلي الزاهي" (هنري ص 132)؛ فلا تقربه "اللامبالاة البليدة بالوقائع السماوية والعميقة"، ولا الآليات القاتلة التي تتحكم في المجتمع كما هو حالياً، فيبقى على تواصل مع مبادئ الحياة الأساسية التي بها يتميّز العصر الذهبي، وفي نفس الوقت، يحافظ على حبه البشر: أجل، "بقلب رقيق كان يتعامل مع نظرائه وكان يقبّل زوجته وأولاده". وتلك الرقّة هي التي كشفت له معنى الدين الحقيقي: "عندها فقط فهمت ذلك المعنى المقدّس لصورة الصليب الملغزة". وبطبيعة الحال، انشدّ إلى ممارسة "الغناء والعزف على القيثارة"، وكلاهما مرتبطان بالشعر، وكافة هذه العناصر، من معرفة مبادئ الحياة الأساسية إلى التواصل مع الطبيعة ثم إلى الحب والشعر والموسيقى، كلّها تلك متضمنة في "العاطفة ـ المعرفة" الضرورية للتكوّن. وكلها أيضاً مرتبطة بالذهب: "في الحقيقة، لا بدّ أن أولَ من علّم البشر فن المناجم النبيل، وأول من أخفى في أعماق الصخور رمز الحياة البشرية الخطير هذا، كان إنساناً إلهياً" (هنري، ص 133).

يجدر بنا التأكيد أن هذا الذهب المرتبط بالمعرفة - الحب هو الذهب الخام، لا الذهب ـ النقد الذي يتخذه المجتمع مقياساً للثروة، فالمنجمي العجوز يؤكّد لهنري أن الذهب، بعد أن يُستخرج وتتداوله الأيدي، يفقد لديه أهميته كلياً: ما إن بُرَد به المتعة حتى ينحرف عن سبيله ويشوه طبيعته الأصلية. أجل، فقيراً يرى المنجمي النور، وفقيراً يغادره؛ يكفيه أن يرفع عن الكنز حجابه ليعلنه أمام الملء: "إنّ بريق [القوى المعدنية] المبهر لم يعد يؤثّر في قلبه الطاهر [...]. ولم يعد لهذه القوى أي سحر لديه ما أن تغدو سلعاً؛ يُفضّل ـ

حتى وإن عرّض نفسه للمخاطر والأكدار ـ أن يبحث عنها في أحشاء الأرض، بدل أن يستجيب لنداءها فيجوب العالم في إثرها، أو أن يكِدّ في اقتناصها على سطح الأرض بشتى الأحابيل الخداعة الخبيثة" نفسه، (131). إن الذهب ـ النقد من تآلف المال، بينما الذهب الخام من تآلف الحب ـ الشعر، كما في العالم الجبراني.

هذه النظرة إلى الذهب، يستشعرها نوفاليس في "التبادل التجاري"[21]، الذي لا يجوز اختزاله إلى وظيفته المادية قيمةً تبادلية، بل يجب الأخذ ببعده الروحي باعتباره وسيطا بين الناس والثقافات. إنّه يقوم بدور المحفز الثقافي، أو بالأحرى بدور "المدرّب على أسرار" الشعر، ذلك الشعر الذي، في نظر مدرسة يينا[22]، يشرف على تنظيم العالم وإنتاج المعنى. بذا يكتسب "التبادل التجاري" قيمة الذهب ـ الحب نفسه، على عكس ما هو عليه عند غوته في "**سنوات التدرّب**" حيث نراه مرتبطاً بصورة فيرنر (Werner) نقيض الشعر. عند نوفاليس، هيهات أن يُقصر التجار، ممن رافقهم هنري، رحلتهم على الربح. أنهم ينبضون فرحاً بالحياة، يُقبلون على الشعر والحكايا والتاريخ، وبوجيز العبارة يهتمون بكل تجلّ من تجليات الفكرالإنساني، فيُعدّون بذلك هنري لتلقي الحب والشعر. لا شك أن هؤلاء التجار ما هم إلآ صدى بعيد لتجار العصور الوسطى، وعنهم يقول نوفاليس إنهم "يوزعون السلع الروحية والدنيوية في شتى أرجاء أوروبا وحتى الهند" (Ayrault, pp. 466-467)، لأنّهم مسكونون بتلك "الروح النبيلة في التبادل التجاري، مسكونون بالتجارة الحقيقية الكبرى التي لم تزدهر إلا خلال القرون

---

(21) يميز نوفاليس بين "التبادل التجاري" (négoce)، وبين التجارة بمعناها الشائع، (commerce).

(22) نعود إليه في الفصل 5 من القسم الثاني.

الوسطى؛ إذ كان آل ميديتشي (Médicis) وفوغر (Fugger) تجاراً كما يجب أن يكون عليه التجار. أما معظم باعَتِنا، ولا أستثني أكابرهم، فما هم إلا أصحاب دكاكين" (Fragement 67). لقد أصبح هؤلاء "فضلاء" بنعمة روح الذهب الحقيقية، أو فلنقل إنهم "أثرَوا" ذهباً بسبب "فضيلتهم"، كما سيحدث لاحقاً لوالد سلمى، على طريقته الخاصة.

بذا تُنجز المعرفة على أوّل مستوياتها، ويدرك الراوي أن المنظومة الاجتماعية ـ الدينية القائمة المؤسسة على المال ما هي إلا المنظومة الأصلية مقلوبة رأساً على عقب؛ فيها يتزيا المال بزي الله بينما هو في الواقع إله ـ نقيض. فيعيد الراوي الأمور إلى نصابها من خلال عملية تأسيسية ثورية تستعيد المنظومةَ الأصيلة الممثلة بالذهب؛ ويؤسّس بالتالي رؤية وأخلاقاً جديدة كل الجدة تقوم بديلاً من "اللاأخلاقية المهيمنة اللابسة لبوس الأخلاقية". وكما كان شليغل يتوق توقاً شديداً "إلى أن يؤسّس نظاماً أخلاقياً"(Ayrault, p. 172)، راح نوفاليس يهجس بالشعر الذي أسّس التناغم البدئي. من هنا، إدانته ـ التي لا تخلو من بعض التعسف ـ رواية **سنوات فيلهلم مايستر التدريبية** لأنّها "تقوم في جوهرها نقيضا للشعر إلى أقصى درجة ممكنة"؛ ومنا هنا أيضا، إعجابه من باب التهكّم "بالأسلوب الفني السامي الذي يتوسّله الشعر (في هذا العمل) ليدمّر نفسه". والواقع أن ما أثار غضب نوفاليس أن فيلهلم، في نهاية تكوّنه، ينخرط في المجتمع الأرستقراطي كما هو بدل أن يسلك سبيل الشعر. هذا المسلك بالذات هو ما يلتزم به جبران على الإجمال؛ مع فارق واحد، هو أن جبران لا يسعى إلى تأسيس أخلاقية جديدة في الوقت الراهن، بل يرسم فقط بعض معالمها حين يحدّد رسالة الشاعر بتذكير الناس بأن هناك منظومة اجتماعية ـ دينية أخرى غير تلك القائمة حالياً عدواً لدوداً للإنسان والحب.

المنظومة الثقافية: التراث والقومية

أي تراث؟

أليس من المبالغة والمغالطة التاريخية أن نتحدث، في سياق **الأجنحة المتكسرة**، عن تراث قومي؟ وكيف لنا أن نربط مفهوم القومية بأبعاده السياسية والجماعية برواية تكوّن تتمحور أصلاً حول الفرد؟ وكيف لا نرى حرجا في الحديث عن هذا المفهوم من خلال عمل نشأ في مجتمع لم تكن القومية فيه قد تشكلت بعد، أي المجتمع العربي المشرقي، الإطار المرجعي لرواية جبران؟ الواقع أن الحديث عن القومية بصدد **الأجنحة** ممكن تماماً، شرط أن نُقصر مفهوم التكوّن على صورته لدى مدرسة يينا، وشرط أن نأخذ مفهوم القومية في السياق التاريخي الذي فيه ظهرت **الأجنحة المتكسرة**.

إنّ التعطش إلى اكتشاف الثقافة القومية، فضلاً عن الثقافات النائية، من سمات الفكر الرومانسي الأوروبي؛ غير أن مدرسة يينا تتميّز بأنها توظّف تَمثُّلَ الثقافة القومية في عملية تكون الفرد. من الواضح أن رواية نوفاليس تولي هذا الموضوع اهتماماً كبيراً، وهل إعادة الاعتبار لكبار تجّار القرون الوسطى، من آل ميديتشي أو فوغر، ممن تزوّدوا "بالروح التجارية النبيلة"، إلا جانب من عملية استعادة هذا التراث؟ إنّ الرواية تشير، ولا سيّما في القسم الأول، إلى شتّى عناصره: المؤسسات السياسية والاجتماعية، البلاط الملكي، جمعيات التجار وعمال المناجم، الأحداث التاريخية التي طبعت متخيل الناس وعلى رأسها الحملات الصليبية التي قادها الملك فريديريك الثاني بربروس (Frédéric 11 Barberousse)، المدن القروسطية الشهيرة مثل أوغسبورغ ونورمبرغ، وغير ذلك، وتشير الرواية أيضاً إلى جانب آخر من التراث، أي الإنتاج الرمزي المتجلّي في المعارف والفنون. فكثيراً ما يدور الحديث عن استخراج المعادن

والجيولوجيا، عن الآثار وعلم النبات، عن العلوم العسكرية كما عن التاريخ والجغرافيا... أما الشعر فحاضر أبداً: الحكايا، الأناشيد، الميثولوجيا... ومن خلاله تستحضر الرواية مناخ "المجتمع المسيحي القروسطي".

إنّ التراث بكل غناه يتكثف، إلى حد ما، في عنوان الرواية بالذات: **هنري دوفتردنغن.** الاسم يحيل في الأصل إلى بطل "يراوح بين الأسطورة والتاريخ" (Ayrault, p. 453) لا يُذكَر إلا ويذكر معه اسم أسطوري آخر، هو كلينغسور (Klingsohr). ورد في مخطوط "**حرب المغنّين في قصر وراتبورغ**" الذي يعود إلى نهاية القرن الثالث عشر، أن البطل الأول جازف بحياته في "مباراة" شعرية نافس فيها أربعة مدّاحين؛ وحين هُزم لم ينج بحياته إلا بتدخل أميرة المقاطعة (landgrave) التي نجحت حيث فشل الساحر الهنغاري كلينغسور. فما هنري إلا الرمز الأكمل للشاعر في المتخيّل الشعبي. هكذا، باعتمادها اسمه عنواناً لها، تستعيد الرواية كل التاريخ الثقافي القومي.

نجد في رواية جبران ما يشبه هذه اللوحة التاريخية-الثقافية، ولكن في إطار تاريخي وأيديولوجي آخر، ومن خلال أسلوب فني مختلف، يومئ أكثر ما يصرح، ويجيء في تراتب زمني غيره في رواية نوفاليس. ففي **الأجنحة المتكسّرة**، يُستحضر التاريخ القومي، ولكنه يتخفّى وراء وصف الوضع الاجتماعي المعاصر. فعلينا، إن أردنا أن نكتشفه، القيام بمجهودين. علينا **أولاً** أن نُدرج في تحليلنا أموراً من قبيل: تفاصيل تبدو لأوّل وهلة نافلة، وقائع تبرزها إنشائية الوصف أو المشاهد أو السرد، تلميحات تاريخية عديدة. . . إلخ، وعلينا **ثانياً** وعلى الأخص أن نضع مفهوم "الماضي القومي" في إطار الشرق الأدنى في تلك الفترة. ذلك أن مفهوم "الدولة" ـ وبالتالي مفهوم التاريخ القومي ـ كما تبلور في أوروبا القرن التاسع

عشر، لا يساعدنا كثيراً في دراسة المجتمع الشرقي آنذاك، بسبب من خصوصياته السياسية والثقافية والتاريخية. فمن جهة، لم تكن ثمّة دولة بالمعنى الحديث للكلمة، تستدعي مقولة الأمة، لأنّ الدولة آنذاك كانت سلطة أجنبية مقيتة، الدولة العثمانية، ومن جهة أخرى، كان المعادل للانتماء القومي عند العرب يقتصر على الشعور بالانتماء إلى مجموعة ثقافية واحدة، وعلى التغنّي بماضٍ مجيد على نحو لا يخلو من نفس أسطوري. ثم ضمن أي حدود جغرافية وتاريخية نضع هذا الانتماء القومي؟ وفي ظل غياب مفهوم "العالم العربي" الشائع اليوم، هل كانت تلك الحدود تشمل الشرقين الأدنى والأوسط معاً، أم تقتصر على "سوريا الطبيعية" الأكثر التصاقاً بالراوي، أو على لبنان أو حتى على جبل لبنان وحده؟ وإلى أي عصر تمتدّ الجذور التاريخة لهذا الحيز الجغرافي؟ هل ترقى إلى تلك الفترة التأسيسية التي شهدت ظهور الإسلام، أم إلى عهد عربي أقدم، أم إلى طبقات تاريخية أخرى؟

في هذا الإطار المحدّد المتأرجح أبداً، علينا أن نضع كل ما يؤشّر إلى التاريخ "القومي"؛ وعندئذ يمكننا ـ انطلاقاً من تصوّر جغرافي "للبلد" المقصود[23] أن نتبين ملامح هذا" التاريخ القومي" تنرسم أمامنا بشكل واضح ومقنع.

الجغرافيا ـ التاريخ: البؤرة الكتابية والأرومة الحضارية[24]

تنبسط هذه الجغرافيا أمامنا على مراحل متتالية، وتغتني تدريجياً

(23) وأي بلد يقصد الراوي بما أن لبنان لم يكن قائماً بحدوده الحالية: أهي متصرفية جبل لبنان التي عاش جبران في ظلها نهاية الحرب الأولى؟ أم سوريا الولاية العثمانية: الملتقي بها بعض مدن لبنان أم سوريا الطبيعية المعروفة ببلاد الشام؟ من هنا الاختلاط بين جبل لبنان وسورية في هذا النص المكتوب قبيل الحرب العالمية الأولى.

(24) نقصد بالأرومة الصيغة الأولى المكتملة لأية حضارة كانت، أو بعبارة أخرى الصيغة الكلاسيكية الأبكر. نقترحها مقابلاً لكلمة (antiquité).

بطبقة تاريخية جديدة. نقطة الانطلاق هي مسقط رأس الكاتب/ الراوي/ البطل، في شمال لبنان، وتحديداً في بلدة بشري. تبدأ الرواية بهذه العبارة: "وأنا أيضاً أذكر تلك البقعة الجميلة من شمال لبنان [...]، وتلك الأودية المملوءة سحراً وهيبة، وتلك الجبال المتعالية بالمجد والعظمة نحو العلاء" (172). يحيل هذا المنظر إلى تاريخ الراوي الشخصي، ولكنه يحيل أيضاً إلى تاريخ طائفة الكاتب، أذ إن تلك القرى، العالقة كأوكار النسور ما بين ذرى جبل لبنان ووادي قاديشا أي "الوادي المقدّس" السحيق، هي موئل من موائل الطائفة المارونية التي إليها تنتمي عائلة جبران.

في هذه المنطقة، يتم اكتشاف الطبيعة في المرحلة الأولى من مراحله الثلاث التي أشرنا إليها آنفاً. بيد أن الحيز الجغرافي يتسع بسرعة ليشمل جبل لبنان كله، على فترتين متميزتين. فأولاً، يبدو جبل لبنان تحت ضوء القمر، لعيني العاشقَين وهما في بيروت، بملامح قرية الراوي، بشري، التي تقع في الواقع على نحو مئة كيلو متر إلى شمال بيروت؛ بدليل أن النص يذكر "غابات الأرز تلك التي يفوح منها العطر والبخور" (190)، ومن المعروف أنها قريبة من بشري. ومن جهة أخرى، عندما يتكلم الراوي عن الشتاء بعواصفه الهائجة (198)، وعن السهرات قرب الموقد وغير ذلك، فهو يستعيد استعادة شبه حرفية وصفاً ورد في قصة **يوحنا المجنون**، التي تجري أحداثها في تلك البقعة بالذات، وما أكثر التفاصيل التي تدل على إشعاع هذه البقعة في أرجاء النص! نكتفي بالإشارة إلى تلك الصورة المتكرّرة في **الأجنحة المتكسرة** وفي كافة أعمال جبران: بقعةٌ "يترنّم فيها الوادي بصدى رنين الأجراس المتمايلة فوق كنائس القرى" (203)، وبالتالي ينطلق تصوّر الراوي من بقعة محددة جغرافياً ببلدة بشري، شمال لبنان، لينتهي إلى كيان جغرافي رمزي يتمثّل بلبنان بأكمله، وإن لم تكن حدوده واضحة آنذاك.

غير أنّ هذا التوسع الجغرافي لم يكتسب معناه الحقيقي، إلا عندما اقترن البعد الجغرافي بتاريخ احتل مكان الصدارة في مخيال البشرية. ذلك أن حدثاً عالقاً بذاكرة السارد في طفولته حوّل المكان إلى رمز متعدّد الوجوه يشمل تاريخ المنطقة برمتها؛ وذلك من خلال ربط النص بين موقع بعينه والعالم "الكتابي" (عالم **الكتاب المقدّس**). فبمجرّد أن يُذكر لبنان أو بديله الكنائي ـالأرز ـ ، حتى يبرز معه العالم الكتابي بوصفه تراثا مشتركا بين بلدان المنطقة. وعند كل استذكار، تتراءى صور خلفية لوجوه ساميّة: داود، وسليمان على الأخص بما أن اسمه ارتبط ببناء الهيكل الذي يذكّرك فوراً بمواد بنائه، من خشب الأرز ومناجم النحاس ومقالع الرخام، وكلها مستخرجة من تراب لبنان. واللافت أن العبارات المستعملة لا تحيل إلى واقع لبنان أثناء الأحداث المروية، بل إلى صورته في **الكتاب المقدّس**، الذي يذكر "غابات الأرز" والصروح المهيبة، و"أبراج النحاس والرخام التي تتعالى بالمجد والعظمة" (190)، وغزلاناً تصاد وتفاصيل أخرى كثيرة، لم يكن قد بقي منها أثناء السرد إلا ذكرى نائية.

تستبطن الجغرافيا المحلية التاريخ الكتابي، وسرعان ما تتوسع لتستحوذ على الحيز الكتابي برمته، أي فلسطين موطنه الأصلي، ثم سوريا كلها وقتذاك (وسوريا في الرواية تشمل لبنان ومحيطه الجغرافي). عندئذٍ يُذكر الأنبياء والملوك والشعراء، كما في هذا المقطع الذي سبق أن استشهدنا به: "الربيع روح إله غير معروف تطوف في الأرض مسرعة وعندما تبلغ سوريا تسير ببطء متلفتة إلى الوراء مستأنسة بأرواح الملوك والأنبياء الحائمة في الفضاء، مترنّمة مع جداول اليهودية بأناشيد سليمان الخالدة، مردّدة مع أرز لبنان تذكارات المجد القديم" (175)، وتأتي صور كتابية أخر كلازمة

تضبط إيقاع الأحداث في الرواية. منها على سبيل المثال:

- الأفعال التي يعِد الراوي حبيبته بأنه سينجزها بدافع الحب في شتى فترات النهار (204)، وكلها تذكّر بما ورد في **نشيد الأنشاد**؛

- الحديث عن "قدس الأقداس" (192)، عن الإنسان الجائع في الصحراء "محروماً من المن والسلوى" (183)، وعن العاشقين المتجمّدين "كعمودي رخام" (207)، وعن "عمود النار" (222) وغيره؛ وكله يحيل إلى صور أو أحداث توراتية معروفة؛

- الصلاة الثائرة التي توجّهها سلمى لله (205) والتي تذكّر بعبارات وردت على لسان الأنبياء وبسفر أيوب عندما راح يشكو مصابه لله[25].

هكذا، انطلاقاً من رقعة جغرافية محدودة، ترتسم رؤية ثقافية تشمل "سوريا" كلها (حسب تعبير الرواية) وفلسطين التوراية، وتغتني بكل ما من شأنه أن يساهم في رسم صورة التاريخ المتخيّل الذي يسعى إليه الراوي. يروح التاريخ القومي إذاك يتشكل تدريجياً وبالتواشج مع مسار الحب عند الراوي. يظهر أولاً وجه سليمان، العاشق الأكبر بامتياز، الذي إليه يعزى أجمل نشيد حب: سفر "**نشيد الأنشاد**". ويظهر بعده الهيكل كلياً أو جزئياً، ويُوظف كمجاز عن الحبّ أو عن سلمى؛ ولعلّ في ذلك سبب تكرار عبارة "قدس الأقداس" تكرار اللازمة، قبل أن يتماهى الهيكل بكامله مع منزل سلمى "ذلك الهيكل الذي أقامه الجمال وقدّسه الحب لتسجد فيه النفس مصلية ويركع القلب خاشعاً" (198).

---

(25) انظر سفر أيوب وكان جبران يؤثِره وكذلك بطله في **الأجنحة** الذي صرّح: "فسفر أيوب كان عندي أجمل من مزامير داوود" (ص 219).

يذكر الراوي حضارات أخرى سبقت الكتاب يدرجها في تراثه. يأتي أولاً التراث الفينيقي الذي ازدهر على سواحل البحر الأبيض المتوسط، وبقى مرتبطاً في المتخيل اللبناني الحديث بهوية لبنان، عبر ذكرى مدن عريقة عظيمة مثل بيبلوس وصيدا وصوْر؛ وكذلك عبر المعبد القديم والمنحوتة التي تظهر وجه عشتار التي ينوّه الراوي بأنها "صورة فينيقية الشواهد والبيّنات" (221) لئلا يخلطها القارئ بمثيلات لها في حضارات أخرى[26]؛ ولإزالة كل التباس محتمل، يستأنف النصّ بذكر "الفتيان والصبايا الفينيقيين الذين عاشوا وشقوا وعبدوا الجمال بشخص عشتروت" (222). هكذا نجد الحضارة الفينيقية وقد تسربلت بدورها بثوب "القومية" قبل أن توظف في اكتشاف الحب. وليس جزافاً أن يختار البطل هذا الإطار ليطلق محاولته الثانية في التمرّد: فكأنه وهو يؤلّه الحب بشخص عشتروت، يحث حبيبته على الانخراط في عبادة الحب، بما في ذلك الحب الجسدي، بدلاً من عبادة التضحية بالذات المتمثّلة بيسوع.

يلمّح النص أيضاً من طرف خفي إلى المانويين والمصريين القدماء ممن عاصروا الفينيقيين. لمّح إلى أولئك بـ "النار المقدّسة" (168) وإلى هؤلاء بالأهرام (189)، ومن بعدهم، ثمة حضارتان عظيمتان ازدهرتا في هذه المنطقة أتى على ذكرهما مراراً: الحضارة البيزنطية والحضارة العربية. تتجلّى الحضارة البيزنطية أولاً عبر صورة من صور يسوع، بدا فيها وكأنّه انسلخ عن عالم الكتاب، ليجسّد النموذج الأسمى للإنسان الكلي الجامع وليس لإنسانية محدّدة: إنه "فتى الأجيال"، بكل ما تحمل كلمة "فتى" من صفات البطولة في

---

(26) حضارات كثيرة كانت تعبد هذه الإلهة، منهم البابليون والآشورين والفينقيون ولكنن بأسماء مختلفة: عِشتار، عشتار، أسترتيه، كما أطلق عليها السومريون اسم إنانا واليونان اسم أفروديت (E.U, Astartée).

كل عصر ومكان. فلا ضير بعد ذاك أن يظهر بملامح أيقونة بيزنطية "حُفرت في القرن الخامس أو السادس للمسيح" (221). بذلك، يستبطن النص طبقة أخرى من التاريخ القومي، فيدرج في إطاره الشرق البيزنطي الذي عمّر بعد الإمبراطورية الرومانية زهاء ألف سنة، وشيّد حضارة تجاوزت حدود "سوريا" الجغرافية، وشكّلت طبقة ثقافية من ثقافات عديدة شهدتها هذه البلاد.

لكن الغريب في الأمر أن هذا المسيح المصلوب لا يذكّر قطعاً بصورتي النبي والثوري الواردتين في **يوحنا المجنون** و**خليل الكافر**، ولا بصورة الإنسان المتفوّق على طريقة نيتشه كما ستظهر في أدب جبران لاحقاً، ولا سيّما في "**العواصف**". إنّ هذا المسيح يجسّد الحب المطلق؛ وهو الذي تقتدي به سلمى حين ترتضي التضحية باكتمالها الشخصي في سبيل حبيبها[27]. صحيح أن هذه التضحية غير مقنعة روائياً (وسنرى أن لها وظيفة أخرى، وربما أهم بكثير، في تصوّر الموت)، ولكنها تضفي على الحب طابعاً يجعله أكثر ترسّخاً في تراث شرقي يستطيب الألم. أما قيام أمه إلى جانبه ـ التي قد تشير إلى عنصر ذاتي في تاريخ جبران ـ فيؤكد الإحالة إلى الروح الشرقية التي تخص الأم باحترام يكاد يشبه العبادة، أما حضور مريم المجدلية فإنّه يؤكد البُعد الشهواني بالتوازي مع الإشادة بالتضحية بالذات.

الأرومة العربية

أخيراً تأتي الطبقة الثقافية العربية وبها يستبطن النص آخر شريحة من التاريخ القومي؛ فتتوسّع دائرته بحيث يشمل كامل الحيز الثقافي

(27) "ها قد اخترت صليبك يا يسوع الناصري، وتركت مسرات عشتروت وأفراحها. قد كلّلت رأسي بالأشواك بدلاً من الغار، واغتسلت بدمي ودموعي بدلاً من العطور والطيوب، وتجرّعت الخل والعلقم بالكأس التي صُنعت للخمر والكوثر" (ص 232).

العربي وصولاً إلى الأندلس التي أصبحت، في تلك المرحلة من مراحل النهضة، المرجع والنموذج المطلقين لكل مشروع قومي[28]. تتراءى هذه الطبقة بلمحات خفرة متعاقبة. أولاً، يظهر الإسلام، بشكل صريح "مجد الإسلام" (189) أو مجازي عبر تآلف قرآني ينبني بترافد عناصر متنوعة:

- عبارات قرآنية صريحة كـ"الملأ الأعلى" (188)؛

- صور بيانية لا تكتسب كامل معناها إلا في إطار النص القرآني، مثل "الريح الشديدة" التي تجرف العاشقين "كالهباء المنثور" (202)، حيث تحيل كلمة "ريح شديدة" إلى تلك الريح الواردة في الآية القرآنية: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهۡلِكُواْ بِرِيحٖ صَرۡصَرٍ عَاتِيَةٖ﴾ (سورة الحَاقَّة، آية 6)؛

- تلميحات، كتلك الإشارة إلى الكتاب الذي "أقرأ أسطره وأستظهر آياته وأترنّم بنغمته" (163)، وهو يحيل إلى **القرآن** أكثر مما يحيل إلى المزامير أو **الإنجيل**، بدليل استعماله لكلمات "قراءة"، "استظهار"، "ترنّم".

ما وراء الإسلام، تظهر الحضارة العربية بمجملها، فيعرج النصّ على عظمة العباسيين ومأساة البرامكة، وبخاصة على العلامات الثقافية الكبرى: الغزل الجاهلي الذي يضاهي قصائد كبار الشعراء الكلاسيكيين في العالم "قيس العربي ودانتي الطلياني وسافو

(28) اجتاح رمز الأندلس كافة المرافق الثقافية من أدب وفلسفة وموسيقى وتجاوزها إلى الميدان الأنثروبولوجي (تسامح، رغد العيش...)، ومنذ أن قرّر مجموعة من شعراء المهجر على نفسها اسم "العصبة الأندلسية" حوالي عام 1932 وحتى ازدهار الموشّحات والندوات حول الأندلس، والفكر العربي لا يكف يسقط سورة الأندلس المثالية على كافة مشاريعه المستقبلية.

اليونانية" (183)، الغناء الأصفهاني "كانت حركاتها بطيئة متوازنة أشبه بمقاطيع الألحان الأصفهانية" (183 الصوفية) "مثل متصوّف جذبته السماء إلى مسارح الرؤيا" (198)، وتلك الشخصية الأثيرة من فيض حنينها ورقّتها، أبو فراس الحمداني الذي اشتهر بـ **روميّاته** وهي قصائد نظمها في الأسر (والتي تلمح إليها الرواية) "سأذكرك يا سلمى مثلما يذكر .. الأسير الكئيب ساعات الحرية والطمأنينة" (203)، وتجدر الإشارة إلى أن جميع هذه التنويهات تحيل إلى نوع من "خريطة العاشق" مفعمة بالروحانية ومتناغمة مع طبيعة العلاقات بين البطل وسلمى.

تبلغ الحضارة العربية ذروتها باستحضار صورة الأندلس: غزل إلى رهافة، روح فروسية إلى ثقافة يعلي من قدرها الحنين والتضحية: يأتي الراوي إلى موعده مع سلمى "حاملاً كتاباً صغيراً من الموشحات الأندلسية" (226) التي كانت "تستميل روحه". والسبب في ذلك إيقاعها الموسيقي العذب "رشاقة تراكيبها ورنّة أوزانها"، يضاف إليه ذلك الحنين إلى عالم فردوسي انصرم إلى الأبد: "إن هذه الموشحات تعيد إلى النفس ذكرى الملوك والشعراء والفرسان الذين ودّعوا غرناطة وقرطبة وإشبيلية تاركين في قصورها ومعاهدها وحدائقها كل ما في أرواحهم من الآمال والميول ثم تواروا وراء حجب الدهور والدمع في أجفانهم والحسرة في أكبادهم".

تتشخص الحضارة العربية كلها هنا في أجمل ما لديها، فتبدو وكأنّها تبلورت إلى الأبد في برهة رائعة فريدة، هي برهة الافتراق عند خروج العرب، افتراق يذكر ولا شكّ بخروج آدم مرغماً من جنّة عدن، ويشير في الوقت نفسه إلى افتراق آدم الجديد "البطل" الوشيك عن سلمى. إن فترة الافتراق هذه، إذ تلخّص الحضارة العربية، تُعدّها لقدر فريد، قدر الافتراق والحنين، الذي يرمز في مآله إلى قدر

الإنسان العالق في شباك المادة، بعيداً عن "وطنه السماوي" فيما هو يتوق إليه بكل قواه. لا تستطيع أية حضارة أخرى أن تجسّد هذا التوق، في منظوره الجبراني، بهذه الدرجة العالية من السداد.

هكذا يستطيع البطل الجبراني أن يكوّن لنفسه تاريخاً قومياً خاصاً، ينطلق من بقعة صغيرة شهدت مولده ليستوعب بالتدريج الحضارات كافة التي أثرت هذا "الوطن" الرمزي، من دون المسّ بجوهره، ولكنه يستبعد بعضها، مثل حضارة الصليبيين والعثمانيين. ولا يفعل ذلك جزافاً، لأن الصليبيين لا يزالون في المتخيّل العربي رمز الغازي الوحشي المتعصّب حتى ضدّ من يتظاهر بأنه يشاطرهم القيم الروحية ذاتها. أما العثمانيون فيمثّلون آنذاك العدو الذي يجمع إلى همجية الاحتلال إرادة تغييب الهوية الثقافية، هوية يسعى جبران إلى تمجيدها هنا[29].

في معرض حديثنا، لاحظنا أن جبران يقصر هذا التاريخ على الشأن الثقافي الروحاني، ويضرب صفحاً على الجانب السياسي المخجل وبخاصة على الشؤون العسكرية، التي كثيراً ما تتوقّف عندها رواية هنري دوفتردنغن **الحروب الصليبية**، ولكنه في استبطانه التاريخ القومي في ديناميته الشخصية، يلقى من دون شكّ الروح الرومانسية ويحقّق أحد مقتضياتها الأساسية، تاركاً تأريخ القومية لمعاصريه، وفي مقدمتهم جرجي زيدان[30].

---

(29) بقي جبران ينشط في النضال من أجل تحرير سورية من النير العثماني بالرغم من خلافه مع المشرفين على الجمعيات السورية القائمة آنذاك في باريس ونيويورك، ولقد نمّ ذلك عن بعد نظر جبران حين راح يطالب بالتحرّر الكامل في حين كان كثيرٌ من المناضلين يقبلون بحماية فرنسية - بريطانية على المشرق (داية، 1988، الفصول الأولى).

(30) المعروف برواياته التاريخية وبـ **تاريخ التمدّن الإسلامي**، وهو من أول كتب بالعربية عن الإسلام في العضور الحديثة.

إنّ تملّك الشأن الثقافي هو جزء مهم في التكون بوصفه عملية بناء الذات[31]، وهذا الشأن الثقافي يتضمّن البعد القومي، لا ريب في ذلك.

المنظومة الميتافيزيقية: منزلة الموت

الموت والحب

إنّ الموت، الذي يلتحم بالتكوّن التحاماً شديداً، يبرز والحب في آنٍ واحد، ثم يتدرجان في حركة تصاعدية من التماهي، حتى مآلهما الأخير، وفعلاً الموت والحب وحدهما يُردفان، حين يسموان إلى الوعي، بإشارة زمنية يلجأ إليها الراوي في حالات معدودة، هي "لأول مرّة": "خرجت شاعراً بأن تلك الليلة التي ولدت فيها ثانية هي الليلة التي لمحت فيها وجه الموت لأول مرة" (195)، وهي المرّة الأولى أيضاً التي يبلغ فيها الموت تمامه هو والحب في آنٍ واحد: "وإن قتلتنا هذه الحياة فذاك الموت يحيينا". مع العلم أن هذه الحياة الجديدة هي مرادف للحب، ولكنها، بين برهتي الظهور والاكتمال هاتين، لا تتوقّف عن مهاجسة السرد، في الوقت المناسب أو غير المناسب.

يُظهر التحقيق الإحصائي السريع أن المفردات الخاصة بالموت (موت، مات، قتل، قبر، جثة، أرواح هائمة، مرارة القدَر، سكرات الموت)... وردت أكثر من 200 مرّة في نص لا يتجاوز السبعين

---

(31) ليس من باب الصدف أن جبران باشر في النضال السياسي أثناء تحرير الرواية واستمرّ عليه أكثر من عشر سنوات. وكثير من مقالاته النضالية منشورة في **البدائع والطرائف** (1923) وأخرى في دراسات جان داية وكيروز. تنمّ هذه المقالات عن شعور قومي صريح وإن كانت معالمه الجغرافية ملتبسة.

صفحة: أي أنها وردت وسطياً ثلاث مرات في الصفحة الواحدة، وتتجاوز هذه الكثافة كثافة باقي التآلفات المنتشرة في النص، بما فيها تآلفات الحب والجمال والحياة والطبيعة.

ينتشر الموت في النص بواقعه ومجازه، بحيث يشمل البشر والجماد. يعمل الموت الحقيقي في البشر (سلمى، أبوها، طفلها، المسيح. . .)، وفي الحيوان وفي عناصر الطبيعة الحية (النبات)، وعلى هذه الوتيرة يعمل الموت المجازي. فالبشر الذين تستعبدهم التقاليد "يولدون أمواتاً" (173)؛ ومنصور العديم الأخلاق أشبه "بجيفة منتنة" (177)، و بيته يتحوّل "إلى قبر" (237)، بما أنه كان متهالكاً على الكسب "طامعاً كالمقبرة" (234-207). كذلك "تذوي النباتات" و"تموت الحقول" تحت أشعة الشمس" (195)، و"يقضي النهار متنهداً أنفاسه" (181)، وليست الحياة سوى "وادٍ لظلّ الموت"... أما التشابيه التي يدخل فيها الموت طرفاً فتنتشر في تضاعيف النص كله: "وطلع القمر ناقصاً من وراء صنين وبان بين النجوم كوجه ميت شاحب" (207)، "نسمع الساقية تندب وتنوح كالثكلى". ويترافق هذا كلّه مع تكرار أحداث مأسوية، كتلك التي أثارت "مراثي إرميا" والمآسي الشكسبيرية، ولا سيّما محنة البرامكة التي دمغت المخيال العربي.

إذا كان النص مشبعاً بعنصر الموت، فليس لتكاثر وقائع الموت الحقيقي، بل بسبب لجوء النص بشكل منهجي إلى أساليب بلاغية عديدة كفيلة ببثه في المتن كله. يصبح حضور الموت طاغياً بحيث يبدو وكأنه وسواس.

إنّ مقولة الموت ثنائية المعنى، على غرار المقولات الجبرانية الرئيسية. يتناقض الموت مع "الحياة" كما يتناقض القطب السالب والقطب الموجب، أو كما تتناقض الأضداد في التقليد الساميّ، ولكن على نحو خاص: أي احتمال انقلاب معنى كل من مفردتي "موت/

حياة" إلى عكسه، بحيث تُردّ المفردة، حسب السياق، إلى هذا القطب أو ذاك أو إلى هذا المفهوم أو ذاك، وفعلاً يمكن أن يحيل الموت إلى الموت الحقيقي (الموت- الموت)، ولكن يمكن أن يحيل أيضاً إلى حياة حقيقية (الموت ـ الحياة)؛ كما أن الحياة تستطيع أن تكون حياة حقيقية الحياة ـ الحياة أو (موتاً فعلياً) الحياة ـ الموت. فما من شك أن الحياة والموت مرتبطان على الدوام، ولكن بعلاقة فصل تارة وبعلاقة وصل تارة أخرى؛ ومهما كانت طبيعة العلاقة، يقعان تارة في النقطة ذاتها من محور القيم، تارة أخرى في النقطتين المتقابلتين من المحور نفسه، ولكي نفهمهما فهماً صحيحا، يجب أن نحدّد كل مرة علاقاتهما السياقية التضادية. فلنحاول حلّ خيوط الكبكوب.

يظهر الموت والحياة أحياناً بمعناهما الشائع، ويكتسبان قيمة أحد طرفي فرح/ ترح. ينطبق ذلك مثلاً على المشهد الذي يمثُل فيه الموت والحياة حول سرير الطفل الوليد المحتضر، بصورة "جبّارين يتصارعان بجانب فراشه" (235). مشهد عاينه جميع الحاضرين من الجيران الذين أتوا ليحتفوا بمجيء الطفل الوليد قبل أن يبكوا عليه، وكذلك الراوي الذي رأى فيه "زنبقة ما انبثقت من أكمام الحياة حتى انسحقت تحت أقدام الموت" (237)، ولكن سرعان ما حُمّلا بقيم متباينة. انكسرت الرؤية المشتركة تاركة الأم تسعد بالمآل المحتوم الذي ينتظر ابنها وينتظرها هي "ثمّ ابتسمت ابتسامة فرح ومسرة، ثم تهلل وجهها"، وتاركة الأب لامبالياً والطبيب باكياً والراوي متأرجحاً بين موقفين: أن يرى في الموت خلاصاً أو "أن يرتمي على قبر سلمى ويبكيها ويرثيها" (239). وفعلاً ما أن ينفكّا عن معناهما الحصري المباشر، حتى يلتبس كلياً، والواقع أن لا قيمة محدّدة لهما إلا من حيث موقعهما من الحب، سلباً أو إيجاباً، أو بعبارة أخرى أنّ قيمتهما تُحدّد بعلاقتهما بفئتين من البشر: واحدة قادرة على الحب وأخرى عاجزة.

إنّ حياة الفئة العاجزة عن الحب مختومة بختم الموت. يُنعت زوج سلمى بأنه "جيفة منتنة" ويقارن بـ"المقبرة" لشدّة "جشعه" ولازدرائه الحب؛ وأما سكنه ـ حيث لا حب ـ فمقرّ للموت، وكذلك المرتبطون بالمؤسسة الاجتماعية-الدينية: إنهم "عبيد للموت".

في الطرف المقابل، تنقلب حياة المحبين العاجزين عن تحقيق حبّهم إلى موت. فعندما يُعلن عن خطوبة سلمى بمنصور، يرى البطل شبح الموت منتصباً أمامه، ويحسّ بـ "ملاك الموت" يطرده من فردوسه الأرضي، فتضحي حياته "وادياً لظل الموت" "في هذه الحفرة أيضاً قد دفنت قلبي أيها الرجل"، ـ قال لحفار القبور، (239)، ولكن حياة هذه الفئة من المحبين الذين مُنعوا من تحقيق حبهم، هي موت نسبي، لأنّها مؤقتة، عكس حياة المتمرّدين على الحبّ، التي هي موت مطلق.

على العكس من ذلك، نرى أن موت الفئة العاجزة عن الحب لا يغير من أمرهم شيئاً، لأن حياتهم موت مطلق من وجهة نظر الحب؛ لذا لا تذكر الرواية شيئاً عن موت هؤلاء. من الواضح أن الموت امتياز خُصّ به القادرون على الحبّ دون سواهم، شأن البطل وسلمى ووالدي سلمى، أو حتى أم البطل التي يُذكر موتها بوافر من الحنين والشاعرية؛ في حين أن أباه يبقى حيّاً بعناد، على غرار المستفيدين من المؤسسة الاجتماعية ـ الدينية.

على هذا الطرف المقابل، يأتي موت القادرين على الحبّ مرادفاً للحياة، فوالد سلمى الذي أحب بالرغم من وهنه وقلّة شأنه، شعر ساعة دنو موته، بالحرية، حرية من سيحيا فعلاً، وعندئذٍ باح لابنته، وللمرة الأولى، بالحب الذي عاشه مع زوجته؛ فاستعاد بهذا

البوح حيويته، وأرى ابنته صورة أمها، صورة طالما أخفاها عنها ليحميها من الموت المحوِّم؛ ولا شيء آخر يبرّر فعلاً تصرّفه. للمرة الأولى أيضاً، يتمرّد الأب على المؤسسة التي طالما طأطأ رأسه أمامها بجبن مريع، ويأمر باستبعاد "الطبيب والكاهن" (218) عن سرير موته، ويمنع ذويه من ارتداء ثياب الحداد معتبراً هذه العادة من مخلّفات "ماضي البشرية السحيق". للمرّة الأولى أخيراً، يتخلّص من مظهره "الوقور" ويغدو شاعراً تمتزج نفحاته الغنائية بنبرات الرومانسيين ومتخيلهم في كل زمان ومكان[32]. وإلى ذلك، يرشح من كلماته الأخيرة شعور جديد بالطبيعة: "لا تسكبي قطرة من مرارة الحزن على جسدي لئلّا تمتنع الأعشاب والأزهار عن امتصاص عناصره، ولا تذرفي دموع اليأس على يدي لأنها تنبت شوكاً على قبري، ولا ترسمي بزفرات الأسى سطراً على جبهتي، لأنّ نسيم السحَر يمرّ ويقرأه فلا يحمل غبار عظامي إلى المروج الخضراء. . . " ذلك ما قاله لابنته، وهو يبشّرها بولادته الجديدة: إن روحي "تستيقظ لأنّ الفجر قد لاح والحلم قد انتهى [...] هنا قد ذهب الليل... وجاء الصباح... يا سلمى... يا... يا سلمى. . . " (219 ـ 218).

يتبنّى الحبيبان دينامية هذا الموت المفضي إلى الحياة. فيلخص النص مسعى سلمى بكلمة مقتضبة يتخذها عنواناً للفصل الأخير: الموت هو "المنقذ"، وإلى لقائه يتّجه البطل بكل جوارحه، بما أنه ملقى الحبيبة: "وإن قتلتنا هذه الحياة، فذاك الموت يحيينا" (202)، ـ "سيظلّ الحب معي يا سلمى إلى نهاية العمر، إلى أن يجيء الموت، إلى أن تجمعني بك قبضة

(32) "ها قد طابت الريح وتبدد الضباب عن وجه البحر، فرفعت السفينة شراعها وتأهّبت للمسير، فلا توقفيها". هذا المقطع من كلمات وداع الآب لابنته يستعيد صورة من الشعر الرومانسي الإنجليزي، وقد كرّرها جبران في كتاب **النبي** بصيغة أخرى.

الله" (204). حين يتعذر على المحبين أن يحييوا حياة تليق بالحياة، يتجلّى الموت لهم حياة مطلقة.

وهكذا فإنّ العبارات الأربع الناشئة عن التضاد بين الحياة والموت (موت ـ موت، موت ـ حياة، حياة ـ حياة، حياة ـ موت) مع بدائلها باختلاف نبراتها، تخلق شبكة علاقات متبادلة شديدة التعقيد لا فائدة من رسم جميع صورها. لنتذكرْ فقط أن المعيار الذي يحدّد قيم هذه الكلمات باستمرار هو علاقتُها بالحب، فهو وحده يرقى إلى مصاف المطلق: "عرفت الآن أنه يوجد شيء [. . .] أقوى من الحياة والموت والزمن" (191)، وثنائية الموت هذه، المرتبطة دائماً بمعيار الحب، هي التي تفسر مساره في الرواية.

الموت والحب: المسار والجدلية.

حبن نمعن النظر في تسلسل الأحداث، نفاجأ بانها تأخذ شكل رسم بياني سبق وصادفناه: منحنيات بشكل حرف U تتتابع ثم تنتهي في منحناها الأخير بحركة تصاعدية لا نكوص عنها.

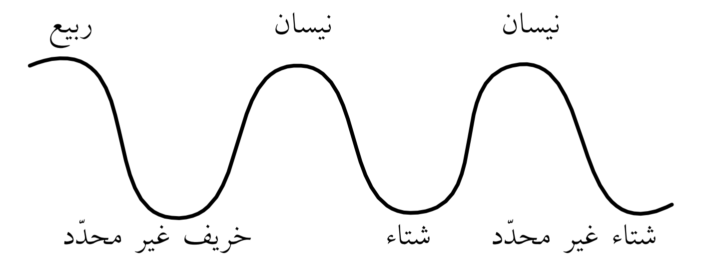
من ناحية التسلسل الزمني، تمتدّ الحكاية على أكثر من خمس سنوات بقليل أو لنقل ستّ سنوات، يحدّها من الطرفين فصلا ربيع، وبالتحديد شهر نيسان، الذي به تبدأ الأحداث وبه تختتم، ولا يخفى أن نيسان رمز متميز في المتخيل الشرقي، حيث يشير إلى الربيع وعودة الحياة في مختلف الأساطير. فمشهد الوضع والموت الذي ينتهي به السرد وبه تختتم الرواية (يتم في شهر نيسان) "وكان نيسان قد جاء" (235)؛ وهو نفسه الشهر الذي تبدأ فيه مرحلة التكون، مع انطلاقة الحب "وكان نيسان قد أنبت الأزهار والأعشاب" (175)، وما بين نيسان البداية ونيسان النهاية تنقضي خمس سنوات "ومرّت خمسة أعوام على زواج سلمى" (234)، الأربع الأخيرة منها

مخسوفة الأحداث (أحداثها غير مذكورة في النص). فلا يبقى إلا العام الأول الممتدّ من بداية نيسان حتى شهر حزيران من العام التالي "ففي يوم من أواخر حزيران" (226) حيث يجري اللقاء الأخير بين الحبيبين، لقاء بمنتهى الأهمية، بما أن النص يكرس له فصلاً بأكمله يحمل عنوانا ذا وقع خاص: "التضحية". يذكر النص إذن على نحو صريح ثلاثة فصول ربيع، شهدت ثلاث وقائع كبرى: بداية الحب، موت سلمى "المنقذ"، وما بين الأول والثاني افتراق الحبيبين نهائياً بعد آخر لقاءاتهما الشهرية في المعبد القديم. نستدلّ من ذلك على أن اللقاء الذي سبق هذا اللقاء المشؤوم إنما جرى في شهر نيسان، ولا بدّ أنهما شهدا فيه ذروة تواصلهما. يمكننا أن نعبّر عن حركة العاطفة في الحكاية كلها برسم بياني ـ كالذي أشرنا إليه توّاً ـ تحيل كلّ ذروة فيه إلى حدث وقع في شهر نيسان.

أما قعر الرسم البياني فيشير إلى ثلاث فترات مهمة لا تترابط وفق تسلسل زمني واضح. يحيل القاع الأول إلى زمن السديم البدئي المبهم المعالم الذي ساد حتى نيسان الأول. يشمل القاع الثالث فترة "فراغ" مخسوفة الأحداث تلت الافتراق النهائي بين الحبيبين. أما القاع الثاني فيغطي حدثاً أسهب السارد في وصفه، وهو موت والد سلمى، الذي يحدث في الشتاء، وفق ما يقول النص: "مضت أيام الخريف [...] وجاء الشتاء باكيا منتحباً [...] فذات يوم سمعت باعتلال فارس كرامة" (212). لعلنا، من باب التعميم، نستنتج أن الحقبات الثلاث التي تحتل قاع الرسم البياني إنما هي حقبات شتائية، تتقابل تضادياً مع حقبات الربيع التي تحتلّ الذروة، ولكن التحليل المرهف يُظهر في الواقع أن الربيع يتقابل مع جميع فصول السنة، ويُستشف ذلك من تعبير يضع الربيع (نيسان) على ضفة والفصول الثلاثة الباقية على الضفة الأخرى من دون تمييز: "وذهب

الربيع وتلاه الصيف وجاء الخريف [...] مضت أيام الخريف [...] وجاء الشتاء" (210، 212).

يمكن تمثيل هذا الزمن، حسب معيش البطل، بخط بياني يحتلّ نيسان منه القمة، والفصول الأخرى القاع؛ علما بأن الحلقة الأولى ذات مضمون حدثي محدّد، بينما تغطي الحلقات الأخرى سنوات مجهولة العدد، تبدو من الناحية الإنشائية وكأنها تفتقر إلى فصل الربيع كما يفهمه النص.



خط الذروة يحتله نيسان (أو بديله الربيع)، وخط القاع الشتاء (حقيقياً كان أم مجازياً).

إنّ الموت يسكن خطّي الذروة والقاع، لكنه لا يكشف عن علاقته الجدلية بالحب إلا وهو في خط الذروة، حيث يتجلّى الحب والموت معاً في ذروتهما، التي يكنّي عنها النصّ بمكان متميز، هو المعبد. ينقضي نيسان الأول ـ بحسب عناوين الفصول ـ في ظل معبد متخيل، حيث "في باب الهيكل" يقوم عنواناً لفصل يحكي عن بوادر الحب بين الفتيين؛ و"الشعلة البيضاء" عنواناً لفصل يرسم البطل وهو يتقدّم إلى قلب الهيكل، إلى قدس أقداس الحب. ولا يخفى أن الشعلة البيضاء إشارة إلى النار التي تتصدّر المعبد عند المجوس، وترمز في كافة المعابد إلى البؤرة المركزية منه، إلى نقطته

الوهّاجة. أما نيسان الثاني فينقضي ضمن حدود معبد حقيقي، معبد قديم تعلوه النقشان الرامزان إلى المسيح المصلوب وعشتار، ويأتي العنوان، "بين عشتروت والمسيح"، ليؤكّد الرمزية، فيجعل الحبيبين يقفان وسط هذين الوجهين الإلهيين. أما نيسان الأخير فهو زمن الولوج إلى ذلك المعبد المثالي، عالم الخلود، الذي ما إن تقربه سلمى حتى يتجلّى جسدها بهاءً: "تهلل وجهها".

بين هذين النيسانين، يرسم الحب حركة مزدوجة متناظرة. فحسب "الظاهر" (أو بالمعنى المباشر)، يتّبع الحب خطاً هابطاً إلى أن يتلاشى ويزول. إذ بعد أن يتجلّى في البداية بكل بهائه، يعتكر عند زواج سلمى، ثم يتلاشى عند موتها. ينتهي الحب إذن، في نظر العالم، إلى فشل ذريع، أي إلى الموت بالمعنى العادي الشائع. ولكنه، بحسب الواقع (أو الحقيقي)، يقترن بالموت في خط تصاعدي إلى حيث يتحقق بشكل ناجز. من هذا المنظور، الموت يسكن الحب منذ ولادته في نيسان الأول، ثم يستبطنه ليمنحه معناه الحقيقي على المستويين الروحي والكوني ـ ما يشير إليه وجها عشتار والمسيح ـ ، ثم ينتهيان إلى حيث يتحققان تحققاً مطلقاً بعيداً عن المؤسسات الاجتماعية القاتلة، في عالم "الروح الكلية". يجابه الراوي الموت فيما هو يكتشف الحب، فيدرك تدريجياً أن الموت هو المكان الوحيد الذي فيه يتحقّق الحب.

انعكاسات الموت في الأسلوب السردي

الإذعان للقدر، الذكرى

بالصدفة، يبرز الموت مع بزوغ الحب، لكن هذه الصدفة تصبح بالتدريج ضرورة وشرطاً لازماً للحب. يدمغ القبول بهذا الواقع النص ببصماته، على نحو تلقائي، وذلك عبر موقفين متلازمين

يبدوان متنافرين لأول وهلة: هما الإذعان للقدر ومضمون الذكرى.

الإذعان للقدر يسمُ موقف الحبيبين من أول خطوة يخطوانها. ها سلمى تحيا خفقة الحب الأولى، وإذا بأبيها يُجهز على هذا الحب الناشئ حين يخبرها بأنه قرّر تزويجها بمنصور. فنفاجأ حين نسمعها تسأله بنبرة استسلام واضحة: "فهل هذه هي إرادتك يا والدي؟" (193)، وأدهى من ذلك أن البطل الذي بدأ يكتشف نفسه في عيني سلمى، ينسحب بعيداً منها كما لو كان مجرّد ضيفٍ عابر، خشية أن يظهر بمظهر طفيليّ يسعى إلى الاطلاع على خصوصيات الناس. يفضح هذا الإذعان الكلي والفوري موقفاً مسبقاً يبرّره منطق النص. فذلك المنطق يستبعد الثورة والتمرّد، ويقضي بأن يرتبط الموت بالحب وكأنهما عروسان. لذا يستغرق الحبيبان في الإذعان حتى النهاية. ذلك شأن سلمى عندما تحاول أن تمثّل دور الزوجة وفق المقتضيات الاجتماعية ـ وإن تظاهرت بمظهر من يصرّ على الجمع بين الحب والمعرفة[33]؛ ثم تبادر إلى الكف عن لقاء حبيبها لئلا تثير شكوك المطران ـ وإن ادّعت أنها بذلك تحافظ "على شرف" حبيبها. وأخيراً تقوم بمحاكمة فلسفية لتميّز بين "الحب التملّكي" المتحقّق في هذه الدنيا و"الحب الروحي" الذي لا يتحقّق إلا بنكران الذات والتخلّي عن ملذات الدنيا. فكأن البطولة عندها ليست في التمرّد بل في القبول بـ"الأمر الواقع"، فلا عجب أن تتذكّر هنا أيضاً عظمة التفاني على غرار المسيح الفادي المصلوب.

البطل من جانبه يخضع لنفس المنطق. صحيح أنّه يشكو مما قُدّر له، وأنه يعلّل موقف سلمى بوضع المرأة، وأنّه يبدي بعض الحيرة إزاء تضحية سلمى، ولكنّه في نهاية المطاف يبدي إعجابه

(33) "إني لا أعرف هذا الرجل لأني أجهله، وأنت تعلم أن المحبة والجهالة لا تلتقيان"، تقول سلمى (ص 201).

بها؛ إذ إنّه، بعد أن عرف طويلاً فضائل التمرّد وفضائل التضحية، راح يبرّر ساحة حبيبته: "كم مرة وضعت نبالة التضحية بجانب سعادة المتمرّدين لأرى أيّهما أجلّ وأجمل، ولكنني للآن لم أفهم سوى حقيقة واحدة وهي أن الإخلاص يجعل جميع الأعمال حسنة وشريفة؛ وسلمى كرامة كانت الإخلاص متأنساً وصحة الاعتقاد متجسدة" (233). تبرير لا يقنع أحداً، ولكنه تبرير ذو دلالة.

في هذا المنظور تندرج أيضاً محاولات تمرّد شتى، كثيراً ما حكمتها استراتيجية الفشل. إذ إننا نلاحظ أن رغبة التمرّد عند الحبيبين لا تبرز في نفس الآن. هكذا تهمّ سلمى بالتمرّد على الوضع المرأة "ماذا فعلت المرأة يا رب فاستحقت غضبك؟" (205)، فيلجأ البطل إلى الصمت "ولم ينبس أحدنا ببنت شفة في ما بقي من تلك الليلة" (206)؛ وكأنهما يستطيبان معاً هذه اللحظة حيث يبدو الموت منتصراً، ويكتفيان بالنظر إلى "أجنحتهما المتكسّرة". ويتمرّد بدوره حين لقائه بسلمى قرب سرير والدها المدنف، ويقترح عليها أن يتصديا لقدرهما "هلمي يا سلمى نقف كالجنود أمام الأعداء متلقين شفار السيوف بصدورنا لا بظهورنا، فإن صُرعنا نموت كالشهداء وإن تغلّبنا نعيش كالأبطال" (213)، فتجيبه سلمى بعد مثل هذا التحدي، ويطوى الموضوع: "قومي نجلس بجانب فراش والدك" (214). ويتمرّد الراوي بعد ذلك في آخر لقاء بينهما، ولكن بعد فوات الأوان. هي آثرت الإذعان وهو أذعن لإذعانها.

على كل حال، كان هذا التمرّد بالتناوب قد انحرف عن هدفه وجُرّد من إرادة الفعل، مذ أن شكّكت سلمى في كيان المرأة الجوهري: هكذا خلقها الله وكذا أرادها، كما لو كان عليها أن تتجنب مجابهة وضعها الشخصي مهما كان الثمن، وسينتهي بها الأمر إلى تبرير التدبير الإلهي.

دعماً لمنطق الإذعان هذا، تنتشر الذكرى بشتّى صنوفها، وفقاً لتقنيتين سرديتين متمايزتين راسختين: التكرار والتخلخل الزمني.

من اللافت فعلاً تكرار كلمة "ذكرى" وتواترها في مجمل النص. ترِد أكثر من سبعين مرة، وتتموضع بامتياز في مرافق النص الاستراتيجية: تبرز في مستهله فتهيمن عملياً على الفصلين الأولين، كما في الفترات المفصلية من الحدث المتمثّلة بافتراق الحبيبين أكثر من مرة، وفي كافة هذه الحالات، يكون الموت موضوع الذكرى الرئيسي. فالفصلان الأولان من الرواية محمّلان بذكرى موت سلمى المبرحة "لم يبق لي من ذلك الحالم الجميل سوى تذكارات موجعة" (170) (وبذكرى انطواء عهد سعيد) "أي فتى لا يذكر الصبية الأولى [...] فيا أصدقاء شبيبتي اذكروني بتنهدة ..". ثم تصبح فترات القطيعة بين الحبيبين موضع ذكرى مهووسة بالموت، وإذا بالأب المدنف لا تأتيه إلا ذكرى موت زوجته. وإذا بالموت يسكن الذكرى بصورة هوسية.

يكتسب التكرار بعداً آخر من خلال التخلخل الزمني المتمثّل باسترجاعات واستباقات عديدة. فمن الملاحظ أن حاضر الشخوص يحتلّ حيزاً سردياً أقل من حيز الماضي المتخيّل أو المستقبل المرجو. إذ إنّ حوارات الشخصين الرئيسيين تدور باستمرار حول الماضي والمستقبل، ولا تتركز حول الحاضر إلا في لقاءاتها الأولى في شهر نيسان أو بعده بقليل. وهنا فقط، يتسنى للسارد أن يصرخ مغتبطاً بحاضره: "فقلت بسرعة وقد نسيت ماضي حياتي ونسيت كياني ونسيت كل شيء ولم أعد أعرف سوى سلمى [...]" (191) أما في غير مكان فالسيطرة المطلقة للماضي أو لما يرجى في المستقبل.

تحيل الذكرى تارة إلى ذاكرة شخصية ـ مثلاً حين تُسترجع

ذكرى الحدث المؤسَّس، اللقاء الأول[34]، وتارة أخرى إلى الذاكرة الجماعية عن طريق استرجاعات أخرى، بعضها يتصل بماض قريب نسبيا (التاريخ العربي في الأندلس)، ويعود بعضها الآخر إلى الأصول الأولى (فقدان جنة عدن الواضح في صورة تتكرر عن طرد آدم من الفردوس)، مروراً بحياة المسيح وموته، وبتاريخ الفينيقيين وصدى لبنان في **الكتاب المقدّس** وعظمة سليمان. ومن اللافت هنا أيضاً أن مضمون الاسترجاعات هذه لا يؤكّد مجريات الأحداث (صيغة الفعل غير الناجز)، بقدر ما يؤكّد نهايتها المشؤومة.

من الطبيعي أن يكون الاسترجاع فعل الذاكرة؛ أما أن ترتبط الاستباقات بالذكرى فذلك أمر ذو دلالة. في عبارات كثيرة، الذكرى هي المهمة الأساسية التي تترتب على المستقبل؛ منها: "أريدك أن تذكرني مثلما يذكر المسافر حوض ماء هادئ [. . .]. سأذكركِ يا سلمى مثلما يذكر الغريب المستوحش وطنه المحبوب. . . " (203)، ولا بدّ من التذكير هنا بأن عملية السرد بحد ذاتها (كتابة الرواية) تنجم عن "التزام" بالذكرى، فرضه الراوي على نفسه: "وماذا يا ترى يجعلني الآن أشغل هذه الصفحات بالكلام عن أمم بائسة يائسة وأنا قد خصصتها لتدوين حكاية امرأة تاعسة [...]؟ لماذا تراود الدموع أجفاني لذكر شعوب خاملة مظلومة وأنا قد وقفت دموعي على ذكرى أيام امرأة ضعيفة لم تعانق الحياة حتى احتضنها الموت؟ (211). ولهذه الذكرى بأشكالها مضمون واحد، الموت: "أريدك أن تذكرني مثلما تذكر الأم جنيناً مات في أحشائها قبل أن يرى النور. أريدك أن تفكّر بي مثلما يفكر الملك الرؤوف بسجين مات قبل أن يبلغ عفوه" (203).

أجل، إن الذكرى تندرج في أفق الموت، من طريق استرجاع

(34) "من منهم يصدقنا أننا في الساعة التي تجيء بين غروب الشمس وطلوع القمر، قد قطعنا العقبات واجتزنا المعابر الكائنة بين الشك واليقين" (192).

ماضٍ مسكون بالموت أو استباق مستقبل مشابه؛ وتضفي شيئا من الديناميّة على الإذعان المسبق للموت. ليس الموت أفقاً فحسب، إنّه خطة استراتيجية أيضاً.

وضع الموت: الناموس والتذكّر

يكتسب الفرد، في نهاية تكوّنه، قناعتين حول الموت؛ تنصّ الأولى أن الموت لا يمكن تصوّره ـ ولا جدوى من تصوّره ـ خارج الحبّ. يستبعد النصّ كل نقاش يتصدّى لمسألة الموت بوصفها ظاهرة طبيعية. أقصى ما يقوله فيه إنّ غير القابلين للتكوّن، وبالتالي من يتعذّر عليهم الحب، لا يموتون، لأنّ حياتهم ليست واقعاً حقيقياً؛ فموتهم والحالة هذه غير ممكن، وأما الآخرون ـ وهذه القناعة الثانية ـ فإنّ الموت بالنسبة لهم هو أفق الحب وشرطه اللازب. إنّه الناظم لشؤون الحب: يحول دون تحقّقه في هذه الدنيا، فيسعى به إلى حيث يتفتق تلقائياً تفتقاً مطلقاً، إلى "الروح الكلية".

لهذه "الحقيقة" سمة الحقيقة الإنسانية الجامعة، لأنّها ترسي النصّ السردي على أسس تتجاوز إحالاته الاجتماعية الشرقية. ذلك ما يقرّره النص بشكل صريح منذ بداية السرد، ثم إنّه يكتسب من نيسان إلى آخر قوام قانون من صلب طبيعة الإنسان، قانون جامع وشبه إلهي. تتجاوز هذه الحقيقة حيثيات المجتمع الشرقي المنخور بالتقاليد البالية، وتقوم قانوناً لازباً لطبيعة البشر. استنتج الراوي العبر من تجارب الشرق التاريخية وكذلك من تاريخ البشرية، وصدمه إصرار سلمى على تقبّل القيود المفروضة عليها برضى تام، كما استهجن عجزه عن جرّها بعيداً عن تلك الدروب؛ فأدّى به ذلك كله في آخر المطاف إلى الإيمان بأن هذا القانون، الذي يحول دون تحقّق الحب هنا والآن، إنما هو من صلب الطبيعة البشرية: "وعلمتُ لأول مرة أن الإنسان وإن وُلد حرّاً يظل عبداً لقساوة الشرائع التي سنّها آباؤه

وأجداده" (233). تقرير مطلق غير مرتبط بزمن.

لا يتحكّم هذا القانون في الإنسان وحسب، بل في الكون أجمع. فإذا كانت الشمس "تحيي الحقول بحرارتها" فإنها "بحرارتها تميتها" (195). وما ينطبق على الشمس، ينطبق، حسب سلمى، على الله في استراتيجيته المحيرة تجاه المرأة: "أنتَ توجدها بالمحبة فكيف بالمحبة تفنيها؟" (206). ويلجأ النص إلى أساليب إنشائية تؤيّد هذه الحقيقة؛ فلكي ترفع سلمى صلاتها الثورية المتمردة، فإنها تتخذ وضع "الرائي" ونبرته النبوية: "ورفعت سلمى إذ ذاك رأسها نحو السماء المزينة بالكواكب ومدّت يديها إلى الأمام وكبرت عيناها وارتجفت شفتاها [...] ثم صرخت قائلة. . . " (205). تتبدّى للراوي وكأنّها في "رؤيا" سماوية لتكشف عن حقيقة إزلية. أجل! إنّ "الموت حق"، كما يقول المثل العربي، ويستقوي هذا القانون بانطباقه على وجوه إلهية، شأن المسيح، الذي يعبر مسار التكوّن بأكمله ليختتمه وهو مرفرع على الصليب بسبب الحبّ وحده.

ينصّ هذا القانون من دون لبس على أن الحياة الحقيقية (الحياة-الحب) في الموت، إذ إن في موت المسيح قيامته، وهي "نيسان"، هي "ربيع". ولذا فإن سلمى حين "قبّلت قدميه المكلومتين" طالبة منه أن يمدّها بالقوة كي "تصعد نحو الجلجلة"، إنّما تسعى لتكوّن من "المختارين" وتتماهى معه. عندئذٍ تقتنع بـ "أن النفس التي ترى ظلّ الله مرة لا تخشى بعد ذلك أشباح الأبالسة، والعين التي تكتحل بلمحة واحدة من الملأ الأعلى لا تغمضها أوجاع هذا العالم"[35] (232).

(35) هل يصح لنا ونحن نتأمل في هذه العلاقة المعقّدة بين الموت الإيجابي والسلبي وبين الحياة الإيجابية والسلبية، أن نعتبرها مصدراً أساسياً من مصادر الثنائية في مخيال جبران وأسلوبه القائم على التماثل المستمرّ بين الأضداد المتقلّبة؟

إن كان مقدّراً للحب ألا يتحقّق إلا في مستقبل لا نبلغه إلا عبر الموت، يصبح الموت مطلباً، كما يوحي بذلك عنوان الفصل الأخير، "المنقذ"؛ فلا عجب أن يتوق النص إليه توقه إلى مخلص، ولكن هذا المخلّص لا يُنتظر إلا لأنّ النفس سبق وعرفته في حياة سابقة. من هذا المنظور، نستطيع أن نفهم وظيفة مفهوم "التذكّر". والتذكّر غير الذكرى؛ فهذه تندرج في زمن النص المتخيّل؛ أما ذاك فيحيل إلى حدث خارج زمن الأحداث المسرودة، يستعيده الوعي بشكل أو بآخر. هكذا يستحضر اكتشاف الحب الفردوس الأرضي راهناً، كما يستحضر الموت المعنوي طرد آدم وحواء من الفردوس. وهذه الحلقة المتكاملة يستحضر معاً فردوس الأندلس وجحيم نهايته المأساوية، وربما أيضاً ولادة الحب واندثاره عند شباب فينيقيا. نستطيع أن نلاحظ هذه الدينامية على صعيد أصغر: فزيارة الراوي لعائلة "كرامة" استعادت حضور أبيه لدى صديق طفولته ـ والد سلمى ـ وحضوره سابقاً هو أيضاً مع سلمى، علماً بأنه لم يلتقِ بها من قبل؛ مما يجعل سلمى تستنتج أنّ لقاء سابقاً تمّ بينهما: "كثيراً ما حدّثني والدي عن أبيك معيداً على مسمعي حكايات شبابهما، فإن كان والدك قد أسمعك تلك الوقائع فلا يكون هذا اللقاء هو الأول بيننا" (180). فيجيبها الراوي بعد ذلك ببضع صفحات، بعد أن توثقت العلاقات بينهما، متسائلاً: "أما جمعت روحينا قبضة الله قبل أن تصيرنا الولادة أسيري الأيام والليالي؟" (192). ثم يضيف الراوي وكأنه يتلو قانون إيمان: "إن حياة الإنسان يا سلمى لا تبتدئ في الرحم كما أنها لا تنتهي أمام القبر". كلها مؤشرات تعزّز مفهوم التذكر وتقربه من الرؤية الأفلاطونية. وهذا التذكّر هو الذي يبرّر الحنين والشوق المالئين أرجاء النص.

يستند مفهوم التذكر إلى تصوّر مصير الفرد على شكل دائري

مغلق، يلتقي وفلسفة جبران عن التقمّص، كما تبينها دارسو جبران (قمير، 1992، وكيروز 1983، ج 1، ص 171) عند بعض شخوصه كما في "الشاعر"، "موت الشاعر حياته". ولعلنا نستطيع أن نتبين هذا التصور، مجازياً، في إنشائية **الأجنحة** التي تحيل إلى شكل دائري. تبدأ الأحداث، إذا أخذنا بالتسلسل الزمني، عند السديم البدئي وتنتهي في منفى الكاتب "إلى ما وراء البحار". غير أن السرد يبدأ بذكرى الموت "في التوطئة" وينتهي بالموت نفسه. حركة دائرية، قد يرمز إليها الموقع الإنشائي (موقع الكاتب وهو يروي حكايته) في "ما وراء البحار"[36]، في "الماوراء"، حيث ينهي رحلته ويغلق الحلقة؛ ولا شيء يمنع هذه الحلقة أن قد تنفتح وتتكرّر مجدّداً ـ وفي الشروط نفسها ـ في ذلك المكان الآخر.

إنّ هذه النظرة الجبرانية المقتبسة، كما سبق وذكرنا، من الفلسفة الأفلاطونية والتي قد تتماشى جزئياً مع التصوّر المسيحي، تتقاطع أحياناً مع رؤية مدرسة يينا، من دون أن تتماهى كلياً معها. تشير أدبيات هذه المدرسة إلى أن الحياة الأرضية ليست سوى تجلّ من تجليات الحياة التي تتجذّر في "قبْل" وتسعى إلى "بَعد" عبوراً بالموت. والواقع أن مفهوم التذكّر والحنين الحاضر عند نوفاليس وشليغل يذهب هذا المذهب تماماً. فهنري يرى صورته في كتاب التاريخ الذي يقرأه الناسك القاطن في أحشاء الأرض (المنجم)، كما أنه يحدّث حبيبته عن "وطننا السماوي". نجد نفس الفكرة في **لوسيندا**، حيث يقول يوليوس وهو يروي لها حلمه: "تملكني الحنين إلى الوطن الحبيب القديم وشئت أن أنفض عني غبار السفر". لا بل نجد عندهما تلك الفكرة الجبرانية الأخرى القائلة بأن الحياة

(36) "ههنا دُفنت آمال ذاك الفتى الذي دفعته صروف الدهر إلى ما وراء البحار".

ذاتها ليست سوى غفوة أو حلم: "لم يكن موتك الحتمي سوى يقظة لطيفة بعد نوم خفيف"، تابع يوليوس حديثه عن حلمه. ويُبرز منطق السرد عند نوفاليس حتمية الموت كي تجد الحياة "اكتمالها"، علماً أن كلمة "اكتمال" هي العنوان الذي أطلقه نوفاليس على الجزء الثاني من روايته.

غير أن هناك أمراً جوهرياً تمتاز به رؤية مدرسة يينا للموت: الموت فيها ليس نقيضاً للحياة الواقعية على الإطلاق، بل استمراراً لها، وامتدادها الطبيعي ولكن بصيغة أخرى. وبمعنى من المعاني، ليس للموت وجود. ذلك ما لاحظه يوليوس: "الموت نفسه، نستطيع أن نشعر بحلاوته ورقته. افهم تماما أن كائنا وجد بحريته شكله الخاص، يمكنه أن يعيش حبه في ريعانه، فيما هو يحن حنينا وادعا إلى تلاشي هذا الحب، إلى حريته، وأن يتأمل بفرح احتمال العودة، كما لو كانت شمسَ رجاءٍ صباحي" **لوسيندا،** (207). ليس الموت إلا حياة تستمر بصيغة أخرى: "أشعر بأن كل شيء يحيا إلى الأبد وبأن الموت هو أيضاً مستحب وأنه وهم فحسب" (المصدر نفسه، ص53). هو أشبه ما يكون بـ "ليلة حب طويلة" بدأت فعلاً. أما نوفاليس فصوفيته السحرية جعلته يستبطن الموت في الحياة. فالملحمة الأورفية التي عاشها هنري وماتيلد تشكّل جزءاً من الحياة وتكملة لها، بما أن الخلود أصبح راهناً، وفق تعبير ماتيلد: "لا أفقه شيئاً عن الخلود، ولكنني أميل إلى الاعتقاد بأن الخلود هو ما أشعر به عندما أفكر فيك". فيجيبها هنري: "أجل يا ماتيلد، إنّ العالم العلوي قريب جداً منا أكثر مما نعتقد عادة. على هذه الأرض نعيش فيه ونراه ممتزجاً امتزاجاً كليا بالطبيعة الأرضية (المصدر نفسه، ص 181 ـ 182). ليس الموت قطيعة إلا بقدر ما يعبر بنا إلى الحياة الحقيقية. إنه، كما عند جبران، جزء لا يتجزّأ من الحياة.

الفصل الثالث
المُكِّون والمتكوِّن

انطلق التكوّن من السديم وبدا وكأنّه تحوّل من كآبة صامتة إلى كآبة ناطقة. يُخضع الإنسان الذي يُقدم عليه لتمرّس يجعله قادراً على تقبّل الحب ليطلق فيه العنان للعاطفة والمعرفة. وهكذا يسير قدماً في طريق اكتساب معنى الأمومة والطبيعة والجسد، يكتشف بعدها حقيقة المنظومة الاجتماعية ـ الدينية والشأنَ الثقافي والموت. وحين يكتمل تكونه، يحيا حياته ريثما يبلغ الحياة الحقّة التي لا تتحقّق إلا عبر الموت، ولكن ما شأن المرأة في هذه العملية؟ وما هي ملامح الإنسان الذي أنجز تكوّنه؟ للإجابة على هذين السؤالين نكرّس هذا الفصل، بالاعتماد على بعض ما خلصت إليه الفصول السابقة.

I. المُكوِّن أو الوسيطة ـ الشفيعة[1]

من لا تخضع للتكوّن

على عكس الرجل، لا تخضع المرأة للتكوّن؛ دورها الوحيد،

(1) الشفيع هو الوسيط مع العالم الإلهي، والمرأة، في سياق التكوّن هذا، تمثّل دور الوسيط البشري ودور الشفيع لدى العالم الماورائي معاً.

عند جبران كما عند مدرسة يينا، هو دور الوسيطة، وبه تتجلّى قامتها. لا شكّ أن هذا المنطق الذي يحلها عملياً في عالم فوق عالم البشر، يرقى إلى تراث قروسطي خاص بالحب العذري الأوروبي (Amour courtois)، وكذلك إلى تراث صوفي إسلامي يمثّله جلال الدين الرومي وإليه ينسب هذا القول الرائع: "ليست المرأة معشوقة، إنّها ظلّ الله على الأرض"، وفي صيغة أخرى: "ليست المرأة معشوقة، إنها نور الحق في الأرض".

تبدو المرأة فعلاً منذ البداية وكأنّها بطبيعتها ناجزة التكوين. فالأحداث، ومنها اكتشاف الحب، لا تحوِّلها، بل تعلنها، وعلى عكس الراوي الغارق في سديمه البدئي، تظهر قبل أن تبلغ عملية التكون شأوها مزُيّنة بجميع الفضائل. يؤكّد الراوي، في صورة رسمها لحبيبته بعد لقاءاتهما الأولى، ثرائها الروحي اللامحدود، الذي يجعل منها سرّاً لا يقوى أي عقل على كشفه أو استنفاذ معناه. جمالها علامةُ هذا السر و**الكتاب المقدّس** أفضل مرجعية: "فكلّ زيارة كانت تبيّن لي معنى جديداً من معاني جمالها وسرّاً علوياً من أسرار روحها حتى أصبحت أمام عيني كتاباً أقرأ سطوره وأستظهر آياته وأترنّم بنغمته ولا أستطيع الوصول إلى نهايته" (183). بذا يتأكّد حدس الراوي في أول لقاء، وقبل أن يبزغ الحب فعلاً: "كأن سلمى قد أدخلت معها إلى تلك الغرفة روحاً علوية توعز الصمت والتهيّب" (180).

يشاطر والد سلمى الراوي حكمه، حين يقول عن ابنته، في بداية حديثهما: "إنّ سلمى روحية الميول والمذاهب" (180). لا يصدر هذا الحكم عن موقف ذاتي، بدليل شهادة صديق من خارج الحلقة تثبت موضوعية الحكم: "وليس بين النساء من تماثلها رقة وجمالاً" (177). كاملة الأوصاف، هكذا تبدو سلمى منذ البداية، وكذا تبقى. صحيح أن حالاتها النفسية تتغيّر حسب الظروف: تختبر

خفقات الحب وأهوال اللاحب، وتنقلب عواطف فرحها يأساً مطبقاً، ويتحوّل تمردها إذعاناً، وتغدو "الزنبقة الفاتنة" "زهرة" ذابلة، ولكن ذلك لا يغيّر شيئاً من حقيقتها الأولى. ألم تقل في معرض حديثها عن المرأة، : "إنّ قلب المرأة لا يتغيّر مع الزمن ولا يتحوّل مع الفصول"؟ (202). حين يتبدّى الحبّ لها "أقوى من الحياة والموت والزمن"، فإنّه يُبرزها في فرادتها، من دون أن يقحمها في دائرة التكوّن؛ فلا حاجة لها قط إلى حبّ يجمع شتاتها، شأن الرجل. أما مغامرتها مع الراوي فلا شأن لها سوى إبراز اكتمالها وملئها، المتجلّي أساساً في جمعها بين الأضداد وفي قدرتها على تحويل الآخرين.

الجامعة بين الأضداد

جمع الأضداد في كل متناغم، تلك مزية هذه المرأة الرائعة. تجمع في شخصها بين صفتين، متعارضتين عند أي امرأة أخرى: الأنوثة والثقافة، أو ـ وفق المعجم الجبراني ـ "الجمال"، و"المعرفة". من منظور سوسيولوجي سبق ذكره، يقارن الراوي بين وضع المرأة حالياً ووضعها قديماً: كانت قديماً طافحة الأنوثة سعيدة وفي آن جاهلة راضخة، وهي الآن في عصرنا الراهن على قسط من الثقافة والاستقلالية، ولكن لقاء ضياع أنوثتها. وأما هو فيدعو إلى التوفيق بين الحدين: "فهل يجيء يوم يجتمع في المرأة الجمال بالمعرفة، والتفنن بالفضيلة، وضعف الجسد بقوة النفس؟" (209). تحيل هذه الثنائيات الثلاث جمال ضدّ معرفة، فضيلة ضدّ تعقيد، حواس ضد روح إلى تلك المعادلة الصعبة: أنوثة ضدّ ثقافة، والحال أن هذه المعادلة تحقّقت في شخص سلمى، "رمز المرأة الشرقية العتيدة"، وبجمعها بين الحدّين متضادين، تُجسّد سلمى في شخصها مشروع المجتمع المثالي.

جسد/ روح

ينقشع التضادّ الرئيسي، وتنقشعت بعده تضادات أخرى، لتعيد لعالم النص اتساقه، بدءاً بأول ثنائي "جسد ضد روح"، بديل الثنائي المذكور: الجسد ضد الروح. فسلمى "روحية الميول والمذاهب" (180) في نظر والدها، كما في نظر السارد الذي يصف لقاءها بالحبيب على أنه لقاء بين "نفسين" أو "روحين"؛ والمفردتان ذاتهما تردان للتدليل على الحب الذي تُلهمه، حب يصبح من شدة روحانيته هلامياً، ومما يعزز هذا الانطباع أنه لن يتحقّق كلياً إلا والجسد قد انحلّ بفعل الموت، ومع ذلك، فإن تآلف المتعة الحسية يتوازى مع تآلف الروح، على نحو خفي في البداية ثم بشكل جليّ عندما تصل الأزمة إلى ذروتها. ذلك ما تُعرب سلمى نفسُها عنه في صلاتها المتمرّدة المفعمة بشهوانية الحواس، حيث ترد كلمات من قبيل "لذة، ملذات، ميول، جسد جميل، مجاعة لمحاسن المخلوقات"، قبل أن تنثال التصوّرات الإيروسية العاتية. تصف سلمى توالج الرجل والمرأة على نحو تضادي: توالج فرحي بالنسبة لأحدهما وترحي بالنسبة للآخر، ولكنه يبقى دائماً إيروسياً؛ إذ يمثل كل منهما بالتناوب دور المتضمِّن والمتضمَّن؛ فكأني بالرجل والمرأة يذوب أحدهما في الآخر فيؤلّفان جسداً واحداً، فيملأ "خبزُ الرجل" جوف المرأة وتفيض "حباتُ صدرها" عن "حفنتي الرجل" (206). استيهام وخُيال يعج بشهوانية مطلقة، تصبح قيمة بذاتها تقوم نقيضاً للروح والعاطفة. ندرك والحالة هذه درجة احتدام "الصراع المميت" الذي تعيشه سلمى في تلك اللحظة بالذات، بحيث أنها تعوذ بالله كي تبقى "طاهرة": "فساعدني لأكون قوية في هذا الصراع المميت وأسعفني لأبقى أمينة وطاهرة حتى الموت".

لنا صورة هذا الصراع المميت بين الجسد والروح في الموقع

الذي استخارته بين عشتروت والمسيح في آخر لقاء. ينتهى بها الأمر إلى اختيار الثاني، ولكن ذلك لا يعني أنها لا تتعبّد لعشتروت. إذ إنها، أمام تلك المنحوتة الناضحة بالإيروسية التي تصوّر "ربّة الحب والجمال [...] ومن حولها سبع عذارى عاريات واقفات بهيئات مختلفة" (221)، تسلك سلمى مسلكاً يجعلها تتماهى كلياً مع ذلك الرمز لشهوانية ـ الحواس، في حضرة عشتروت، "طوّقت سلمى عنقي بزندها الأملس وقبّلت شفتيّ قبلة طويلة عميقة محرقة أيقظت الحياة في جسدي" (232). يحيل هذا التأجّج الناجم عن الملامسة الجسدية إلى "الحكّ الإيروسي" المرموز إليه "بالنار التي تبعث الدفء"، حسب تحليل باشلارد في "عقدة نوفاليس" (Bachelard, 1949, chap. 3). بفضل خبرتها في شؤون الجسد، تكرّر فعل عشتروت الأسطوري حين نزلت إلى الجحيم لتعيد، بحبها، الحياة لأدونيس. شهوانية عاتية تظهر بكل وضوح منذ أول لقاء، حيث تكفي قبلة من سلمى "في مفرق شعر" الراوي، لتثير إحساساً "أشبه "بتموجات كهربائية" (192)، في إشارة بيّنة إلى ما أثارته عشتروت في جسد أدونيس بلمساتها. إن التوفيق بين طرفي هذه الثنائية ـ التي تشير إلى رؤية الكاتب نفسه[2] من سمات المرأة الوسيطة

(2) يبدو أن الثنائية "جسد/ روح" وبديلتها "شهوانية/ طهارة" تعبّران عن نظرة جبران إلى المرأة المثالية. يذكر يوسف الحويك، وكان صديقاً لجبران في باريس حين كان يختتم يؤلف روايته، في محاضرة له عن جبران: "أحب المرأة مزيجاً من لبياتريس ومسّالينا" (حويك، 1979، ص 125). فمن جهة بياتريس الكلية الطهارة التي كانت مصدر وحي لدى دانته بحيث إنه اتخذها "شفيعة له في سعيه إلى الخلاص [...] ورمزاً للحكمة التي تقود النفس إلى ملكوت الله" (*Petit Robert*). ومن جهة أخرى، مسّالينا، زوجة الأمبراطور الروماني كلود، وكانت "معروفة بمجونها بحيث مارست الدعارة... وتزوجت عشيقها سيليوس استخفافاً بكلود. فأرسل لها نارسيس يغتالها في حدائق لوليوس". وفي رسالة إلى ماري هاسكل في نفس الفترة، عام 1912، يؤكّد جبران أن ذلك ينطبق على سلمى كرامة: "إن =

الشفيعة[3]، العزيزة على قلب رومانسيي يينا، ولا سيّما منهم شليغل الذي أبدى اهتماماً شديداً بـ "الغانية النبية" ديوتيما (Diotima)، مدرّبة سقراط، بحيث إنه كرّس لها كتاباً.

خضوع/ تمرّد

غير أن حكم سلمى الجازم في التقاليد لم يحمها من أن تذعن أخيراً لأبشع المقتضيات الاجتماعية. لقد ثارت على مشروع زواجها الذي لعب فيه أبوها دور الوسيط، ولكن سرعان ما حل خضوعها الكلي محل ثورتها القصيرة الأمد: "هل هذه هي إرادتك يا والدي؟" (193)، واكتفت بهذا السؤال. لا تكنّ لزوجها العتيد إلا الاحتقار، ومع ذلك تعرب عن استعدادها القيام بواجبها في خدمته، بل أوغلت في طريق الشقاء وأعلنت: "سوف أتعلّم محبته. سوف أطيعه وأخدمه وأجعله سعيداً" (201)، وهنا تقع في تناقض آخر مؤدّاه: تمنح هي المرأة الضعيفة الرجلَ القوي عنصراً إن افتقده أصبح ضعيفاً، أي الحب. ألم تضف فوراً: "سوف أهبه كلّ ما تقدر المرأة الضعيفة أن تهب الرجل القوي"؟

يبلغ هذا التناقض ذروته في علاقتها بالله. أوردنا آنفاً صلاة، تذكّر بموقف النبي أيوب، تتظلّم فيها سلمى من الله، فيما هي تنصاع لأوامره، بل وتحمدها. تشير هذه الصلاة، التي تنمّ عن وعي

= سلمى كرامة نصفها بياتريس ونصفها الآخر فرانشيسكا". وفرانشيسكا هذه صنو مسّالينا، "ابنة أمير رافينّا تزوجت أمير ريميني، ثم أصبحت عشيقة أخيه، فقتلهما، استوحاها دانته صورة الجحيم".

(3) إن دور الوسيط المنوط بالمرأة هنا يتجاوز الإطار الإنساني المحض إلى المستوى الماورائي، بسبب ما تتميز به من صفات تقربها من الألوهة. ولذلك أردفناها بكلمة "شفيعة" التي تحيل إلى البعد الديني في القاموس المسيحي.

حاد بخلل في "استراتيجية" الله بشأن المرأة "أنت توجدها بالمحبة فكيف بالمحبة تفنيها؟"، إلى التماثل اللافت بين التصرّف الإلهي غير المتَّسق وطبيعة المرأة المليئة بالمفارقات، بحيث إنّ المسافة تتضاءل ما بينهما، فيكادان يتماهيان معاً. فكأن المرأة، حين تجمع في ذاتها التناقضات، تجاور مصاف الإله. فلا عجب أن يؤول تمرّدها الصاخب إلى خضوع كلي، يتجاوز الإذعان إلى قبول راضي لتكن مشيئتك" (620)، يرتفع في نهاية المطاف تسبيحاً "ليكن اسمك مباركاً إلى النهاية" (620)، وهكذا تتمثّل سلمى مغامرة أيوب الروحية بكل أبعادها؛ غير أنها تُدرجها في سياق رؤية رومانسية عن وضع المرأة، مشبعة بروح مدرسة يينا.

في المحصلة، تؤدّي الثنائية "تمرّد/ خضوع" إلى ثنائيتين أخريين. تقوم الثنائية الأولى على الزوج "قوة/ ضعف"، البارز بروزاً بليغاً في التقابل بين صورة سلمى متماهيةً مع عشتار وصورتها في وعيها بأنّها "جارية في سوق النخاسين" (201) وتقوم الثنائية الثانية على التضاد [طهارة الروح/ [شهوانية [الجسد]: لا تحول طهارتها المطلقة ـ وهي "الزنبقة البيضاء" ـ بينها وبين إقامة علاقات جسدية، حبيبة كانت أم جارية.

الاكتمال/ التضحية

يؤول التمرّد/ الخضوع إلى **الاكتمال**/ التضحية، ثنائية تقدّم عنها سلمى بنفسها أوضح صورة. في منحوتات المعبد القديم نفسه، ترى صورة صادقة عن طبيعة المرأة التي تجمع بين التضحية وتحقيق الذات في وجهي عشتروت ومريم العذراء: من جهة مريم على أقدام الصليب، ومن أخرى عشتروت فوق عرشها. "في قلب هذه الصخرة قد نقشت الأجيال رمزين يُظهران خلاصة ميول المرأة ويستجليان

غوامض نفسها المراوحة بين الحب والحزن، بين الانعطاف والتضحية، بين عشتروت الجالسة على العرش ومريم الواقفة أمام الصليب" (223). لا تختار سلمى بينهما، بل تبقى على توقها العارم للتحقّق في الحب شأن الأولى، وتتبنّى موقف الثانية في التخلّي عن الذات، على نحو تدريجي: تقبل أولاً بالزواج المفروض عليها من دون التخلي عن لقاء حبيبها، ثم تضع حدّاً لهذا اللقاء.

يأتي سلوك سلمى متعرجاً متناقضاً. في مرحلة أولى تبرّر فعلها بأنّه أنسب وسيلة لتصون حبيبها من دسائس الأسقف. تبرير سرعان ما يفسح المجال لآخر؛ مساعدة حبيبها على "المسير نحو قمة الجبل حيث ينتظره المستقبل بأفراحه وأمجاده" (228)، متجاهلة أن مستقبله هو ماضيه يعيشه في الحسرات والحنين، وفي نهاية المطاف، تعترف بأنّها تضحّي بنفسها لا بغية إنقاذ حبيبها، بل لتصبح قادرة على تحقيق ذاتها، وعلى هذه النقطة تنصبّ براهينها انطلاقاً من وضعها الخاص. فراحت تنوّه بعجزها عن تذوّق السعادة "أما تلك الحياة الجديدة العلوية المكتنفة بالمحبة والراحة والطمأنينة، فأنا لا أستحقها ولا أقوى على احتمال أفراحها وملذاتها" - (230)، ولا سيّما أن السعادة التي تبلغها عبر التمرّد موسومة بالشرّ: "وقفتُ أمام نافذة غرفتي ونظرت نحو البحر مفكّرة بما وراءه من البلاد الواسعة والحرية المعنوية والاستقلال الشخصي، وتخيلت نفسي عائشة بقربك... ولكن هذه الأحلام... لم تمر في خاطري حتى جعلتني أستصغر نفسي وأستضعفها وأرى محبتنا واهية محدودة لا تستطيع الوقوف أمام وجه الشمس". اكتملت الذريعة، أقله شكليا؛ فليس لها بعد ذلك إلا أن تعود فتتخذ من التضحية علامة ساطعة على الحب، ومن الإذعان رمزاً للقوة. وكان أن رأت في الضعف قوة، وفي الحزن غبطة، وفي التضحية مثالاً أعلى واكتمالاً ذاتياً: "ها قد اخترتُ

صليبك يا يسوع الناصري وتركت مسرات عشتروت وأفراحها [...]، فاقبلني بين تابعيك الأقوياء بضعفهم وسيّرني نحو الجلجلة برفقة مختاريك المستكفين بأوجاعهم المغبوطين على كآبة قلوبهم" (230).

ينتهي الأمر بالراوي إلى الإذعان لقرار حبيبته من دون أن يتفهمه فعلاً، وللمرة الأولى ينأى بنفسه عن معبودته، ويشخّص إذعانها على أنّه تجلٍّ لعبودية جُبِلَ عليها الإنسان، ولشرّ يحيق بوضعه الاجتماعي. أي أنه عملياً وجد ذريعة يتعلّل بها. راح بعد ذلك يتهم القضاء والقدر ولكن من منظور آخر، من حتمية التاريخ لا غير: "القضاء الذي نتوهّمه سرّاً علوياً هو استسلام اليوم إلى مآتي الأمس، وخضوع الغد إلى ميول اليوم" (233). وبما أنه لا بدّ من وضع حدا للمأزق، يقرر ألا يفاضل بين التضحية وبين السعي إلى الاكتمال، خشية تلويث صورة حبيبته؛ فيروح يؤكدا على جانب لها إيجابي غير خلافي، هو إخلاصها: "وكم مرة وضعت نبالة التضحية بجانب سعادة المتمردين لأرى أيهما أجلّ وأسمى، ولكنني للآن لم أفهم سوى حقيقة واحدة، وهي أن الإخلاص يجعل جميع الأعمال حسنة وشريفة، وسلمى كرامة كانت الإخلاص متأنساً وصحة الاعتقاد متجسّدة". على هذا النحو يوفق بين سعيه إلى الاكتمال وعدم التعرض لصورة الحبيبة.

سمة المرأة الحبيبة أنها تجمع بين المتناقضات، وكأنها بطبيعتها حصيلة تناقضات متآلفة. يلجأ النص إلى وسيلتين إنشائيتين لتأكيد ذلك: الأولى دلالية معجمية، والأخرى بلاغية. غالباً ما يلجأ الراوي في وصف سلمى إلى ثنائيات تضادية، كلا حديّها ملتبس المعنى، فشيّد فلكاً شديد التعقيد تتقاطع فيه خطوط الهوية والغيرية، يفاقم من تعقيد تلك البنية الدلالية الخاصة باللغة العربية المعروفة بـ "ضد/أضداد"، أي الكلمة التي تعني الشيء وضده. فتقوم سلمى، في

نهاية المطاف، مقام ضد معقد التركيب: فالتضحية هي في آنٍ واحد اكتمال والاكتمال هو في آنٍ واحد تضحية، وكلاهما سملى. أما على الستوى البلاغي، فيلجأ النص إلى رمز بليغ، رمز النار، يقرأ من خلاله صورة سلمى. ولا يخفى أن النار عنصر تضادي بامتياز: النار، عند بشلار، هي "بين كافة الظواهر، الظاهرة الوحيدة التي يمكنها أن توسم بقيمتين متضادتين: الخير والشر. إنها تتلألأ في الفردوس وتحترق في الجحيم... هي عذوبة وتعذيب [....] إنها إله حامٍ ورهيب، طيب وشرير" (Bachelard, 1949, p. 19-20)، وهذا التناقضُ جدلي: "من بين العناصر المنتجة للصور، العنصر الأكثر جدلية هو النار. فهي وحدها فاعل وموضوع في آنٍ واحد" نفسه، (182). ولكي يبلغ بهذه الجدلية إلى ذروتها، يجمع الراوي صورة النار إلى صورة الماء ليعبر عن كنه سلمى. إنها "بحيرة النار"، حسب عنوان الفصل الذي يتحوّل فيه مسار الأحداث، وفيه نجد بوفرة أكثر المقاطع دلالة على الثنائية التضادية عند المرأة. في سلمى يتعايش باستمرار هذان الضدّان، النار والماء، في توازن دينامي يقع أبداً على تخوم الخلخلة والانفجار.

إنّ سلمى حين توحّد الأضداد تفعل فعل الحب نفسه الذي يستبطن الحياة والموت، الزمان والمكان: "مسارح الحب... في الحياة والموت"؛ والحب "شيء أعلى من السماء وأعمق من البحر وأقوى من الحياة والموت والزمن" (101)، ذاك هو الحب، شأنه شأن الله بالذات: يحرّك الضدين الأساسيين، الموت والحياة، في علاقة تضمنية متبادلة.

المحوِّلة

مكتمِلةٌ لا تفتقر إلى التكوّن، متوحَّدة تجاوزت التضادات فألّفت

ما بينها، هذه المرأة أهل لأن تلعب، بالتالي، دور الوسيط بين الرجل وبين كيانه الأعمق، ذاته الحقيقية؛ قادرة أن تقوم بتحويله: ذلك منتهى وظيفتها. لذا تتبدّى للراوي بصور شتى عن الألوهة والنار.

سلمى الإلهة

ترتبط سلمى برموز الألوهة في الغالب، وتتماهى بها أحياناً، فتصبح محل عبادة ومقامها. على سبيل المجاز المرسل تسمية (الكل باسم البعض)، يرى فيها الحبيب "هيكلاً" و"مذبحاً": "فأخذت تلك اليد براحتي نظير متعبد يتبرك بلثم المذبح [...] وقبلتها قبلة طويلة عميقة خرساء" (192). كما يرى في منزلها هكيلاً: "سرت مساء إلى منزل سلمى كرامه، ذلك الهيكل الذي أقامه الجمال وقدّسه الحب لتسجد فيه النفس مصلية ويركع القلب خاشياً" (198). ويستدعي المعبد بدوره صورة الإلهة، فتبين سلمى "كتمثال من العاج نحتته أصابع متعبّد لعشتروت ربة الحسن والمحبة" (190)؛ أو تتخذ صورة النار المقدسة لدى المجوس: "جلست بقربها جلوس مجوسي متهيب أمام النار المقدسة" (186). فلا غرابة إذن أن يقف الراوي أمامها موقف "العبادة الخرساء" (210) والسجود، أو التبرّك بقبلة، علماً أن تقبيل المقدّسات من أيقونات ومذابح وصور يعدّ ذروة التعبّد عند الشرقيين، والحال أن العبادة ترمي إلى تحوّل داخلي، ينبع من القلب، أسوة بصاحب المزامير حين ينشد: "قلباً جديداً اخلق فيّ يا الله". وها سلمى تضطلع بدور "محوّل" القلوب، دور إلهة.

يشار أحياناً إلى هذا التحول برمز كتابيّ: رحلة المتدرّب إلى "أرض ميعاده" الداخلية، أو إلى "المسيح المنتظر". والحال أن سلمى غالباً ما تشبَّه بالنجمة، وعمود النار أو بـ"المن والسلوى"

."نظرت إلى سلمى نظرة غريق تلفّت نحو نجم لامع في قبة الفلك" (194)؛ نجمة تحيل إلى ما هو أبعد من نجم القطب، إلى نجمة المجوس المرتبطة بالصفة "لامعة"، الواردة أيضاً في النص الإنجيلي؛ وذلك ما تثبته كلمة "غريق" الواردة في نفس السياق. إذ أي فائدة يجنيها من نجمة القطب إنسان يغرق في عرض البحر؟ أما عمود النار فيشير إلى تلك العلامة الإلهية التي قادت شعب موسى إلى "أرض الميعاد" عبر الصحراء: "كانت حياتي مقفرة خالية باردة شبيهة بسبات آدم في الفردوس حين رأيت سلمى منتصبة أمامي كعمود النور" (169). عمود يستدعي الرحيل، فيدعوها الراوي للهجرة إلى مراتع الخصب تلك: "قومي نتبع عمود النور فيقودنا من هذه الصحراء القاحلة إلى حقول تنبت الأزاهر والرياحين" (229). ذلك العمود/ النجم نور يَهدي، ولكنه أين الزاد للسفر؟ فها هو "المن والسلوى"، ذلك "الخبز العلوي"، يهبط من السماء ليؤمن للشعب قوته في مسيرته الطويلة عبر الصحراء: "نفسي جائعة إلى ذلك الخبز العلوي الذي وضعته السماء بين يدي سلمى [...]، ذلك الخبز الذي عجنته الآلهة" (186). سلمى تستدعي عبادةً توفر للمتعبّد الحياة الحقيقية، وتدعو إلى هجرةٍ، إلى "الخروج إلى أرض ميعاد" تؤمن الخلاص؛ إنّها بموجز العبارة من يهدي إلى طريق "التحوّل" الخلاصي: ذلك بالذات ما تفعله "النار" رمزياً، على مستوى دنيوي.

سلمى النار

تقوم صور النار المتكرّرة في النص بدور كبير في صياغة الصور الانشائية. يرى الراوي في سلمى "نار المجوس المقدسة"، وفي مشروع زواجها من غالب "ناراً تحرق كبده" (208)، وفي الوداع الأخير أملاً "كالنار التي تصهر الذهب" (231)؛ كما اعتبر مغامرتها مزيجاً من "النور والنار" (182) أو "بحيرة نار"، وهي العبارة

المتخذة عنواناً لأحد فصول الرواية، ومن باب الكناية المكنية، تظهر النار من خلال صورة الشمس "سوف أحيا بك حياة الأزاهر بحرارة الشمس"(203)، والشعلة المتوهّجة "انظر إلي لأريك الشعلة المقدسة التي أوقدتها السماء بين رماد صدري" (230)، والنور المنبعث من "عينيها" و"روحها"، أو "أشعة القمر" و"بريق" النجم صادر عن جسدها.

أخيراً تظهر النار بصورة بديلة، هي الطائر، الذي يُعتبر رمزه مفتاحاً رئيساً من مفاتيح الرواية. يحضر كنائياً في العنوان، "**الأجنحة المتكسرة**"، وفي عبارة "أشفق يا رب وشدّد جميع الأجنحة المتكسّرة"[4] التي تتكرّر كلازمة تضبط إيقاع النص. ويحضر أيضاً صراحة ـ ولو بندرة ـ في كلمات من قبيل طائر، عصفور، شحرور...، غير أن حضوره الأكثف هو في "الأجنحة" التي تخفق و"تصطك" و"تتكسر" أو تنذز بذلك.

يحيل الطائر مباشرة إلى الطيران بطبيعة الحال، وتهويماته في المتخيّل الإنساني، مما حلّله بشلار في "الهواء والأحلام، دراسة عن تخيل الحركة" (Bachelard, 1943)، أشار فيها إلى "عقدة إيكار"، وإيكار هذا أوّل إنسان حاول أن يطير، حسب الأسطورة. لكنه يحيل هنا أصلاً إلى النار. فثمّة، إلى جانب صورة العنقاء التي تحترق بالنار ثم تنبعث من رمادها، صورة أخرى أبرزتها دراسات فريزر (Frazer) وباشلارد، عمّقت استنتاجات بحوث سابقة عن المخيال الأسطوري في شتى الحضارات، مؤدّاها أن الطائر هو مستودع النار. "في العديد من الخرافات عن أصل النار ـ يقول دوران ـ يكون مسكن النار في جسم الطائر الصغير أو في ذنبه:

(4) كتاب **الأجنحة المتكسرة**، لجبران خليل جبران ص 193، 207-208، 216.

كالنقّار أو أبي الحناء أو الغراب" (Durand, E. U.). وتشير الدلائل هنا إلى أن صورة النار هي التي تتلاءم تماماً مع منطق النصّ، وذلك من ثلاثة أوجه. أوّلها أن الطائر والنار يشيران إلى نفس الوظيفة، علاقة الحب؛ وثانيها أن البعد الأبرز في الطائر هنا هو بعده "الناري" من خلال "حفيف الأجنحة"، أي احتكاكها، علماً بأن الاحتكاك مصدر النار في الأساطير؛ وثالثها أن الطائر والنار يتقاطعان أصلاً عند الفعل الجنسي من خلال صورة الاحتكاك، المرتبط بقضية أساسية في النصّ، الحب.

فالطائر هنا بديل من بدائل النار، ولا عجب أن يكونا كلاهما علامة سلمى، منبع الحب، إذ إنّهما ينهضان معاً بنفس الوظيفة الرمزية في "**الأجنحة**، أي تجسيد الحب، ولا عجب كذلك من اتخاذ النص عبارة "شدّد جميع الأجنحة المتكسرة" لازمة تنظم إيقاعه، فالأجنحة من الطائر بمثابة الحبّ من الإنسان، ومن الواضح والحالة هذه أن سلمى ببعدها الناري تقوم بدور المحرّك في عملية تحويل العاشق. نشير بعجالة إلى بعض وجوه هذه العملية.

تشغل سلمى وظيفة العامل المسبّب لما يسميه الأخصائيون "النار التي تبعث الدفء" أو "النار المولّدة للحرارة" الناجمة عن الحفيف؛ تلك الظاهرة التي أطلق عليها باشلارد اسم "عقدة نوفاليس". تتجلى هذه الوظيفة في صور شديدة التعبير ترد في مقطع سردي لا بأس من استعادته بأكمله في هذا السياق:

"ثم تقبّل سلمى مفرق شعري بطهر وانعطاف فتملأ قلبي شعاعاً، وأقبّل أطراف أصابعها البيضاء فتغمض عينيها وتلوي عنقها العاجي وتتورّد وجنتاها باحمرار لطيف يشابه الأشعة الأولى التي يلقيها الفجر على جباه الروابي. ثم نسكت وننظر طويلاً نحو الشفق البعيد حيث الغيوم المتلونة بأنوار المغرب البرتقالية" (223).

الاحمرار يسيطر على المشهد: وجنتان محمرّتان، أشعّة الفجر، أنوار المغرب البرتقالية. منشأ هذا المشهد: قبلتان لا غير، إحداهما على مفرق الشعر، والأخرى على أطراف الأصابع. كلمة "بطهر" تورية لا ينبغي أن ينخدع بها أحد. ثمّة حركة محتدمة متكرّرة، عزم تشير إليه الجملة الواردة قبل المقطع المثبت مباشرة: "ثم نتعانق فنذوب شغفاً وهياماً". الشحنة الإيروسية تنثال من كل جانب. هذه النار الإيروسية الناشئة عن الحفيف متصلة أيضا بتجدد الحياة أو "الولادة من جديد"، التي تتمّ هنا عبر عملية "التحول" من طريق الصَهر، أو الذوبان (الوارد في كلمة "نذوب" الناجم عن عملية الحفيف الحراري[5].

تتصل سلمى "بالنار التي تبعث الحرارة"، وتتصل أيضاً "بالنار الخُلّب"، التي تتخذ في النص وجهين متباينين في الشدة: "الشعلة" و"النور". فالشعلة "متقدة" على الدوام وهي من الصفاء بدرجة تصبح معها "بيضاء"، "مقدّسة". أما النور فيظهر بأشكال ثلاثة: أولها النور بالمعنى الحصري للكلمة، ولكن مع إحالة واضحة للنار كما في "نور عينيها" و "عمود النور"؛ ثم "الشعاع"؛ وأخيراً البريق المنبعث من النجوم البعيدة أو الكواكب، والقاسم المشترك بين الشعلة والنور هو أنهما سنّ النار في ذروة نقائه، "حيث يفسح اللون المجال لارتعاش

---

(5) اللافت أن باشلارد استوحى نظرية "عقدة نوفاليس" من المقطع التالي من من رواية هنري: "كانت ابنة الملك أرثر الجميلة مستلقية على عرشها المحفور بفنّ عالٍ في جوهرة ضخمة من الكبريت. مستندة إلى وسائد حريرية، وكانت الخادمات يفركن بهمّة أعضاءها الرقيقة الشبيهة بصهارة من حليب وأرجوان، وحيث تمرّ يد الخادمات ينبثق نور بديع يشعّ به القصر بأكمله إشعاعاً خلاباً". كان البطل يلزم الصمت فقالت له برقة: دعني ألمس تِرسك. وافق، فاهتزّ إذاك درعه، وعبرت جسمه بأكمله شحنة قوة منعشة، وأرسلت عيناه بريقاً، وكانت تسمع نبضات قلبه على درعه فازداد سكون فبدت فريّا الجميلة أكثر طمأنينة، والنار المنبعثة منها أكثر التهاباً" (Bachelard, 1949, p. 68-69).

يكاد لا يُرى. عندها تفقد النار ماديتها وحيثيتها، وتغدو روحاً" (Bachelard, 1949, p. 171). ترتبط سلمى بجميع هذه العناصر التي تتحول وتحوّل المادة التي بها تتغذى. قد تؤثّر عملية التحول هذه في نظرتها الخاصة إلى الحب، ولكنها تؤثر أساساً في الشخص الذي، حين يتملاّها، يراها على هذه الصورة، أي الراوي. إنّه ـ باتصاله بسلمى ـ يشهد عالمه الجواني يتحوّل كلّما أوغل في مساره، على غرار الماء التي تتحوّل إلى نار (عبارة "بحيرة النار") قبل أن يتحوّل إلى شعلة ونور. ينصاع الراوي لنفس المنطق فيفقد ماديته وحيثيته ليصبح نوراً، وعندما يدرك استحالة تملّك الحبيبة، يرضى بهذا "التسامي" الذي يحوّل "النار الحارقة" إلى "نار مضيئة".

قد تحيل صورة سلمى، من جهة أخرى، إلى الفناء في النار: ظاهرة سمّاها باشلارد "عقدة أمبيذوكليس" نفسه، فصل 2، إشارةً إلى ذلك الفيلسوف اليوناني الذي خلع حذاءه وألقى بنفسه في بركان إتنا (Etna) بغية الالتحاق بـ **الأسطقس** أو المبدأ الكلي. لا يفنى بل يتحوّل. هل هناك تعبير أفضل عن مقصد الراوي، في الفناء الذي يشرع الأبواب على الاكتمال؟ أليس ذلك إيضاً ما يرمي إليه سعي البطل إلى "المحبة المطهّرة بالنار" (230) أو اعتباره "وداعهما كالنار التي تصهر الذهب لتجعله أشدّ لمعاناً؟

أخيراً، تحيل صورة الطائر المركبة، ذات الصلة بسلمى، إلى النار "التي تبعث الحرارة"، من باب العلاقة بين المتضمِّن والمتضمَّن الطائر يتضمِّن، في ذنبه، النار الحرارية، ومن باب "حفيف أجنحة" الطار. فالنار الإيروسية هي نفسها النار التي تصهر، النار التي تلد من جديد. وتحيل، من زاوية أخرى، إلى تلك النار الوسط بين "باعثة الحرارة" و"الساطعة"، وهي بامتياز رمز التحوّل والميلاد الجديد، وبالتالي رمز "العنقاء" الوارد في حديث سلمى

عن "الشعلة المقدسة التي أوقدتها السماء بين رماد صدرها". يقول ج. دوران: "إنّ ولادة النور تصبح هنا الولادة الجديدة، المعمودية بالنار. ويوفر رمز "الفينيق العنقاء" ذلك الاستمرارية بين الرماد الحار المخصب (النار التي تبعث الدفء) وبين الشعلة الخُلّب المنبعثة" .(Durand, E.U., Feu)

ينطبق رمز الطائر على سلمى انطباقه على الراوي الذي يرى نفسه هو أيضاً، بعد لقائه بسلمى، "كطائر مهيض الجناح". فعلاقته بـ"الطائر" تبرز والحب في آن. وبوصفها باعثة الحب، تضّلع سلمى بعملية التحوّل الناجمة عن الحب.

بتمثلها رمز النار البالغ التركبب، نرى سلمى ـ الشعلة، سلمى ـ النور، سلمى ـ الطائر ـ تسمو إلى درجة عالية من النقاء؛ ولكنّنا نشهدها خاصة وهي تُنقّي الراوي بمعمودية النار ليحيا حياة جديدة. إنها عامل التحوّل بامتياز.

I. الإنسان المتكوّن

في ختام عملية التكوّن يستوي البطل حسب شليغل إنساناً أخلاقياً، وحسب نوفاليس شاعراً، وحسب تييك[6] فناناً، فماذا عن بطل جبران؟ لرسم صورته في هذه المرحلة، نستعيد بعض الخواتيم المستخلصة لتعشيقها في لوحة إجمالية.

تنجم التشابهات والتباينات، على ما يبدو، من المعطى الأساسي التالي: بينما البطل في مدرسة يينا يَمْثل في نهاية تكوّنه إنساناً مكتملاً، يمثل البطل الرومانسي العربي مكتملاً ولكن وفي آن

(6) في روايته *Tieck, Aventures de Franz Sternbald*.

واحد غير منجز، لا يكفّ عن الصيرورة. في الحالة الأولى، يتجاوز البطل الحالة السديمية، ويجد طريقه للانخرط نهائياً في مشروع مناسب: الثقافة أو الفنّ أو الشعر. وفي الحالة الثانية، يعي البطل حالته السديمية ويتمثلها، ولكنه لا يعدو أن يستبدل صيغة سديمية بأخرى، أو بتعبير جبراني، صيغة سلبية من الكآبة بأخرى إيجابية فاعلة: ينتقل من الكآبة الخرساء إلى الكآبة الناطقة. يقول الراوي، وهو في زمن الإنشاء (حين يحكي قصته)، إنّه مصاب بهذه السديمية إصابته بمرض عضال. عضال، قلتُ، ولكن في منظور الزمن البشري؛ إذ إنّ الحياة الآخرة وحدها قادرة على شفائه من الأمراض طرّاً. إن أبعاد المشروع الجبراني لا تقاس بمقاييس هذه الدنيا، ولا تتجلى إلا في الأبدية، الحيز الوحيد الجدير بالإنسان. والموت لا ينهي صلاحية المشروع الجبراني، لأن العبور إلى الضفة الأخرى شرط ضروري من شروط صلاحيته. ولا يُفصح التكون عن جوهره إلا في إطار مشروع كلي ماورائي يستبطن الإنساني في السرمدي. وإذا قدّر للسديم أن يدوم طالما لم يبلغ الإنسان بعد عالم الخلود، فإن الحياة الدنيا تبقى وحدها الحيز الزمني حيث يتسنّى للإنسان أن يتجاوز حالة السديم. ينجم عن ذلك أن صورة الإنسان المتكون معقدة التركيب: فهو إنسان مكتمل في شرطه المكاني والزماني، ولكنه إنسان غير منجَز من حيث إنه مسكون بالحنين إلى الكلية.

الإنسان المكتمل، فيلسوف الأخلاق

قوام أنطولوجي آخر: الفرد

حتى وهو عالق في شباك المادّة، قد يكتمل الإنسان بما فيه الكفاية، عبر اختبار الحب اختباراً حميماً شخصياً فريداً. لا يستكمل الإنسان شرطه الإنساني إلا عبر الحب، حب امرأة بعينها؛ أو، بتعبير

شليغل "لا يستطيع الإنسان أن يصبح إنساناً إلا بالحب وبوعيه الحب" .(Athenaum, Idée 83) بذا يستوعب ركناً أسياسياً من أركان عالم المُثُل الإغريقي، أي "الجميل" أو (الجمال مُجسداً في مثال)، وركناً رئيساً في العالم الساميّ، الحب، وعندها يستقرّ في قلب الناموس الذي يضبط العالم والكون؛ ويعيش متناغماً مع كل ما هو حي، بدءاً بعالم النبات ووصولاً إلى الأجرام السابحة في الأفلاك، فيكتمل في وبهذا التناغم المطلق بين الكائن المطلق وكافة الكائنات. أن تحيا يعني أن تحب: ذلك موضوع هذه الرواية الرئيس، بل موضوع لأدب الجبراني برمته. بفضل هذه الرومانسية، تبرز لأول مرّة في الأدب العربي رؤية أنطولوجية جديدة [7] للإنسان، مفادها: الإنسان يقوم بالحب.

لكن هذا الحب، خلافاً للرؤية التقليدية، مُفَردَن ـ أي تعيشه ذات فردية وبمعاييرها ـ ومرتبط بالزمن الدنيوي: إنّه يبني فرداً. صحيح أن الفرد في هذا السياق رجل، (ذكر من الذكور لا نزال في التقليد "الذكوري" الذي يرقى إلا آدم)، ولكن المهم في الأمر أنّه فرد، وأن حبه يُفرِّده ـ يجعله يتفرّد، إذ يقيمه ذاتاً فردية[8]؛ وأن شريك حبّه امرأة، امرأة فردانية هي أيضاً. فتتزعزع من جرّاء ذلك

---

(7) ترقى بداياتها إلى فرانسيس مراش في روايته **غابة الحق**، 1865. يبدو أثر مراش بوضوح في فكر جبران ومخياله وأسلوبه (حاوي، 1982، ص 54-59 و299)؛ أثر يقرّ به جبران وأشار إليه مراراً كما في أحدى رسائله إلى ماري هاسكل عام 1911، أي أثناء تحرير **الأجنحة** (صايغ، 232).

(8) لإدراك المعنى المقصود، ينبغي تجاوز المدلول الشائع لكلمة "فردية" المرادف غالباً للأنانية، لتأكيد مفهوم الإنسان القائم بذاته وليس بالأعراف الاجتماعية وسائر المجتمعات، أو على "استقلالية الذات"؛ علماً أن الذات لا تتفتق إلا بتواصلها بالآخر. الاستئناس بمشتقات individu الفرنسية (individualiser, individualisation, individualisé).

أسس العالمين الإغريقي والساميّ؛ إذ إن الحب الحقيقي، عند الإغريق، لا يستوي إلا بين الرجال، علماً أن حب المرأة لا غرض له سوى الإنجاب. أما عند الساميين فأن تحب امرأة يعنى أن تسعى نحو ذلك الحب المطلق الذي لا يجدر إلا بالله وحده لا غير. يبقي العالم إذن مركّزاً على الذكورة، غير أن المرأة تنال اعتباراً لم تصبه قطّ من قبل. يُعترف بها فرداً مستقلاً، فتفلت من وضع اختزالي وشرفي في آن واحد، يلازم طبيعتها: كونها إما عذراء وإما أُمّا، أو - في أحسن الحالات عذراء؛ ففي هذا التصوّر النسقي، لا خيار لها إلا بين الخصوبة والطهارة، وكلتاهما تصبّان في مصلحة الرجل. غير أنها تحظى ببعض ملكات شبه إلهية: ملَكة "النار المحوِّلة" و"الإلهة"، أو بتعبير شليغل "الوسيطة بين أناىَ المجزأة وكلية الإنسانية غير القابلة للتجزئة والخالدة" **لوسيندا**، (205) و"كاهنة البهجة" نفسه، (195). هذه المرأة الفرد هي القطب الآخر المقابل للرجل حسب الأنطولوجيا الجديدة.

مؤسسة جديدة: "**الزواج وفق نظام الطبيعة**"

بعد أن يجد الرجل المتكوّن "قطبه"، يحاول أن يتخيّل صيغة المؤسسة المناسبة التي تخوّله البقاء راسخاً فيه. لم يُنشئ بطل **الأجنحة** المؤسسات الاجتماعية والسياسية التي أقامها بطل جبراني آخر، في قصة **خليل الكافر**؛ يكتفي بوضع الحجر الأساسي الذي لا بد منه لقيام النظام الجديد االمأمول: ذلك الحجر هو "الزواج وفق نظام الطبيعة"، حسب عبارة مكَثّفة بها لخص أحدهم أطروحة شليغل[9]. ينبّه بطل

(9) يؤكّد يوليوس: "بِسرّ الزواج اكتسبت حق الانتساب إلى حالة الطبيعة" (**لوسيندا**، ص 190). فالحب والطبيعة يسيران معاً ويكتملان معاً، ولا تقوم المرأة وسيطة إلا لأنها "كائن من حالة الطبيعة".

شليغل إلى "اللاأخلاقية السائدة التي يعتبرها الناس أخلاقاً" والتي تَعُدّ "جميع الزيجات تقريباً في خانة التسري أو ترى فيها بالأحرى محاولات مؤقتة أو مقاربات أولية لزواج حقيقي"، فيستنكر تلك المؤسسةَ المنذورة للدفاع عن مصالح المتحكمين بسلطةٍ مؤسسةٍ على تقاليد رثّة. لم يبق للتديّن مكان في المنظومة الدينية القائمة، فلم يعد بوسع الإنسان المتكون إلا أن ينشئ زواجاً خاصاً به، يتلاءم مع "العاطفة" الصادقة، وفق "نظام الطبيعة"؛ يحقق إذا هدفين: يحقق ذاته بعناق حركة الطبيعة والكون الخاضعين لناموس الحب وحده، فيدخل في دينامية الكائن؛ ويدرك، من جهة آخرى، أن الكون ليس إلا صورة طبق الأصل عن الحبيبة، وأنهما كليهما من جوهر واحد، بغض النظر عن حجمهما المتناهي في الصغر أو في الكبر. ذلك ما يُفهم من قول نوفاليس: "حبيبتي هي الكون مصغرا، والكون هو حبيبتي مكبّرَة" (**لوسيندا**، ص (27). وبوسعنا أن نقرّ مع يوليوس أن الحب، إذ يمنح الإنسان اكتماله، يسير بالكون إلى ملء قامته؛ ذلك مفاد قوله لحبيبته: "عندما يحب أحدنا الآخر على نحو ما نتحابب، تعود الطبيعة هي أيضاً، في الإنسان، إلى ألوهيتها الأصلية" (المصدر نفسه، ص 197).

لا تكتمل هذه العلاقة القائمة "حسب العاطفة" و"وفق نظام الطبيعة" إلا في الوصال الجسدي، وخارج إطار الزواج الرسمي؛ إذ إنّ متعة الحواسّ عنصر أساسي من عناصر التكوّن، خلافاً لتلك النظرة إلى الحب المفرطة في الأثيرية، كما نشهدها عند جبران. ففي وصل الحبيبة، تنهض "عاطفة الجسد" (عبارة مقتبسة من ديدرو) بدور أساسي، وتقوم صورة نموذجية عن العلاقة الجنسية في النظام الأنطولوجي الجديد. ذلك أن "عاطفة الجسد" هذه تحقّر ما يدعوه يوليوس "مهارة ذكورية" و"رجولة مفرطة" تنز من العنتريات الجنسية

الشبقة التي تفوح مثلا من **مذكرات كازانوفا**. فالرجل لم يعد من ثمة موضع هيجان جنسي آلي يتخذ من المرأة أداة له، ويختزل نفسه إلى بطولة نرجسية انفرادية؛ بل يستعيد نسغ العلاقة بالآخر. وبفضل عاطفة الجسد إياها، يقوم كذلك نموذج آخر للمرأة يترادف فيه الثقافة والأنوثة. لم يكن بدّ من الخروج من تلك المعضلة العويصة: إما "أنوثة بَوار" لا تحيا إلا بالجسد، وإما "أنوثة من ثقافة" لا تحيا إلا بالعقل. ولم يكن بدّ ـ في المعادة أما أنوثة وإما ثقافة ـ من استبدال "إما" بحرف العطف "و" في سبيل تحقيق "ثقافة وافرة لا تدمّر الأنوثة"، على حدّ قول شليغل.

لا بدّ لمن يسعى إلى التكوّن أن يحذر، وهو يطيح بالنظام الاجتماعي التقليدي الذي يؤثر في الأنوثة بعدها الجسدي وعلى الأخص وظيفة الإنجاب، من التنكر لقيمة الجسد. فالإنسان المكتمل التكوين ينصاع لـ "عاطفة الجسد" فيتمثّل الجسد جزءاً لا يتجزّأ من كل؛ كما أن المرأة تحتفظ ببعدها الجسدي بقدر ما تتمثّل أنوثتها. فلا مجال في زواج "وفق نظام الطبيعة" لأي تعارض بين الروح والجسد.

شبكة جديدة من العلاقات

بعد أن ينشئ الإنسان المُكوّن مؤسّساته الرمزية الجديدة، وبعد أن يسكن جسده بالتناغم مع الطبيعة والكون، عندئد يتهيأ له المناخ المناسب ليكتشف حيزه الخاص عاطفياً ورمزياً وجسدياً، فيخرج من عزلة الفرد اليتيم التائه في وحدته، لينشئ شبكة علاقاته العاطفية الخاصة. يقرّ أولاً بتسلسله من أب لا بدّ من الاعتراف به، وهذا الاعتراف بأنّه ابن لأب بعينه لا يستقيم إلا إذا اعترف بأنه كذلك ابن لأم بعينها وعضو في مجموعة إخوة وأخوات (أُخوّة). فمن المنطقي إذن أن يبرز، بعد وجه الأب البديل، وجه الأب الطبيعي، مهما كانت إشكاليته، ليحتل مكانه الاعتيادي إلى جانب الأم. بيد أن وجه

الأم يحتفظ بمكانة مميزة؛ فبه يكتشف الراوي بعداً يناهز الحب نفسه أهميةً: أن العنصر الأمومي يتحكم هو أيضاً في الوجود، فالحب يفسّر الحركة الناظمة للوجود، لكن العنصر الأمومي وحده يفسر انبثاق الكائن وصيرورته. ولا يكتمل اكتشاف الأمومي إلا باكتشاف علاقة الأُخُوّة في صيغتها المشبعة هنا بالقيم الكتابية، التي تذهب إلى أن الأُخُوّة ليست إلا بعداً من أبعاد المرأة المحبوبة، التي تقوم بذاتها أختا وحبيبة في آنٍ واحد.

إن إعادة تكوين شبكة العلاقات العاطفية في العائلة تتم وفق ما يتناسب مع البيئة الثقافية. ففي عالم مدرسة يينا ولا سيّما في **(هنري دوفتردنغن)**، تتلاشى الحلقة العائلية فور اكتشاف الحب؛ فكأن وظيفتها تقتصر على الإعداد لانبثاق الحب، خاصة وأن الصداقة تتجلى لحظة نشوء الحب، بينما لا تكون في المنظور الجبراني إلا وسيلة للوصول إلى المحبوب. يقوم الصديق في **الأجنحة المتكسرة** وسيطاً بين البطل ووالد سلمى، وتأتي الصداقة في **لوساند** امتدادا للحب، إذ إنّ لوساند هي التي تدفع يوليوس إلى اكتشاف الصداقة "الذكورية" من جديد باعتبارها امتداداً للحب القائم بينهما: "لم أشعر قط من قبل ـ يقول يوليوس ـ بمثل هذا العزم وهذه الشجاعة للقيام بعملي بين الناس بوصفي إنسانا مثلهم، وللشروع بإنجاز حياة بطولية، وللعمل في سبيل الأبدية مع أصدقاء تربطني بهم أخوّة حقيقية" (**لوسيندا،** ص 195). ففي نظره، ينبغي أن يكون الحب أساساً لكل علاقة بشرية، وليس فقط للعلاقة الجنسية: "عوض هذا المجتمع المصطنع، قد تقوم علاقة زوجية شاملة بين الحالتين (المذكر والمؤنث)، وأخوّة كونية بين جميع الأفراد"[10]. فد يؤدي

---

(10) "الصداقة زواج جزئي؛ والحب صداقة تتوزّع في الجهات والاتجاهات كافة، صداقة شاملة"، تنصّ إحدى شذرات شليغل (Ayrault, p. 174).

هذا المفهوم منطقيا إلى تصور زواج بين أربعة أشخاص، كما يقول شليغل في إحدى شذراته: "لا أرى أي اعتراض أساسي على زواج بين أربعة" (Lacoue-Labarthe, p. 102). ذلك إنّ المجتمع قائم أساساً بفضل "الحنان الكلي" الذي يصل ما بين البشر، ذلك الحنان الذي خبرته حلقة يينا تحت مسمَّيات شتى تشير إلى التشارك في ميدان إبداعي من نوع: فلسفة تشاركية (sym-philosophie)، "شعر تشاركي" (sym-poési)، حيث السابق اللغوي (sym) ويعني "مع" باليونانية، له نفس أهمية المفردة ذاتها، وهكذا تتقابل العلاقاتُ العمودية في الفكر العربي مع العلاقات الأفقية في مدرسة يينا.

تنفتح الحلقة العائلية على حلقتين تزدادان اتساعاً، بالتزامن أو بالتعاقب. الحلقة التي تعقب اكتشاف شبكة العلاقات العائلية تتجلى باكتشاف ما أسميناه "الواقع القومي"، واقع لا يُبنى على الأمجاد العسكرية أو الإنجازات المادية مهما كانت باهرة، بل يتجسّد في شتى الثقافات التي ترعرعت على هذه الأرض من أول ثقافة نشأت وحتى بروز الثقافة العربية الحديثة، وكلها موسومة بدمغة الشعر متواشجاً تواشجاً كلياً مع الحب. فالإنسان المتكوّن، إذ يستعيد ذلك التراث المتنوّع المتجذّر في العاطفة والحب، يكتشف جذوره ويكتسب هوية تاريخية لا تتزعزع. وإذ يوسّع حلقته العائلية باتجاه الماضي القومي، يلقى عائلة جديدة، هي عائلة العشاق والشعراء من نظرائه. فإذا ما افتقر إلى أصدقاء معاصرين له ـ كونه بكراً لسلالة جديدة ـ فإنه لواجد في هذه السلسلة من الشعراء والعشاق والأنبياء أتراباً يقومون عنده مقام الأصدقاء. وعلى الإنسان الجبراني المتكوّن ـ الذي لم يحظَ بما حظي به بطل يينا من أصدقاء اصطفاهم ـ أن يصطفي أصدقاءه في طيات التاريخ. بذلك قد يجمع، بحركة واحدة، ما بين الصداقة والثقافة، فيستعيد بأسلوبه الخاص منحى مدرسة يينا

في "التشارك الشعري" و"التشارك الفلسفي".

أما الحلقة الأخرى التي تنشأ بالتزامن، فتقوم على توسيع حلقة العائلة بحيث تشمل العالم والطبيعة. إذاك يصبح بوسع البطل الجبراني، من جهة، أن يحب هذا العالم الحديث المتمثّل بالمدينة (وهي دائماً موضع إدانة في سائر كتابات جبران)، وأن يكتشف بلذة بالغة الطبيعةَ ثم الكون الأرحب، من جهة أخرى. وهل أدلّ على ذلك من تلك السعادة الغامرة التي تنتابه كلما تغنّى بالطبيعة، وعلى الأخص بطبيعة موطنه الأصلي الذي لم يكتشفه إلا بعد نشوء الحب. هكذا يلتحق بطل جبران بيوليوس متسائلاً مثله: "لا أعلم إذا كان بمقدوري أن أعبد الكون من كل قلبي، إن لم أكن قد أحببت امرأة قط"[11].

الإنسان غير المنجز أو الميتافيزيقي

الحنين

علامة اللامنجز هي استمرار السديم، وإن بصيغة أفضل. على عكس هنري الذي بلغ ذروة شاعريته، وستيرنباد الذي ارتقى إلى قمة فنه، ويوليوس الذي تملك كافة طاقاته، نرى بطلنا يعيش حالة من النقصان، يعي أسبابها ونتائجها. لذلك لا يني "الحنين" المتوهج إلى الاكتمال يتملكه؛ ولا أدلّ على شدة ذاك الحنين من تواتر دالّه اللغوي.

ما يعيه الإنسان المتكوّن يتعلّق بحقيقة بسيطة، مفادها: ما الحياة إلا مرحلة عبور، فوطننا هناك في غير مكان. ووفق هذا الوعي يوجه فكره وسلوكه. كان يؤمن باكتمال ناجز في هذه الدنيا، فأدرك تدريجياً

(11) من كتاب **رسالة في الفلسفة** (المصدر نفسه، ص 175).

وبشيء من الإذعان أن ذلك الاكتمال متعذّر في نطاق الطبيعة البشرية، أقلّه راهناً. وراح يحظّر على نفسه عملياً كل ما من شأنه أن يبلّغه السعادة الدنيوية. لذا لم يخطر بباله قط أن يستعمل الوسائل المتاحة لكي يحقّق رغبته المعلنة في وصل حبيبته؛ نعم، لم يفكر بأن يتحدّى المجتمع علانية ليعيش حبه مع سلمى بعيداً عن عالم الأموات، وبقي جموحه الخطابي نحو التمرّد ما إن يُطلق حتى يُنسى لتوه.

ليس موقف سلمى بمختلف عن موقف الراوي. فبما أنها غير معنية بالتكوّن ولا بالسديم البدئي، كان يوسعها أن تطلب الاكتمال التام في هذه الحياة، والحال أنها كانت أول من أحجم عنه، لقناعتها بأن العالم بصيغته الحالية مطابق للنظام الإلهي. إنّ القول بطبيعة بشرية مبتلاة بوهن أصلي يمنع الإنسان من تحقيق ذاته كلياً على الأرض، يلتقي مع مقولة مسيحية هي الخطيئة الأصلية، من جهة، ومع عالم المثل في الفلسفة الأفلاطونية، من جهة ثانية. وكلها تقول: إذا كانت الحياة في هذه الفانية لا يمكنها إلا أن تكون مبتسرة غير مكتملة، فإن التمرّد على هذا النظام الجائر الذي ينتقص من إنسانية الإنسان يصبح بدوره انتقاصاً لهذه الإنسانية. في هذا السياق يأخذ الموت كامل معناه.

سِمة الموت اللازبة

بالنسبة إلى يوليوس الذي، بفضل الحب، يعيش "قيامته" وهو على الأرض، يوفّر الموت لهذا الحب مدى لا يحده زمن: الموت عنده "ليلة طويلة من الحب" (**لوسيندا**، ص 231)، علماً بأن الليل هو مقام "كثافة الحب اللانهائية"، وبأنه "في هدأة الليل وحدها يشتعل الحنين والحب ويتألقان"، بما أن حبيبته هي "كاهنة الليل" نفسه، (227، 229). أما عند هنري فتُشكّل تجربة الموت جزءاً لا

يتجزأ من حب لا يتجلى بكماله إلا عبر الموت على نحو يُذكّر بملحمة "أورفيّة"؛ إذ أن الحب يتحقق في هذه الحياة ولكنه لا يكتسب كل أبعاده إلا عبر الموت[12].

يسلك البطل الجبراني بالأحرى مسلك هنري، بشيء من التمايز. الحياة الحقيقية تتجلّى بعد الموت، أما الحياة الحالية فـ "ظلّ" لما يفصلها عن تجلي الحياة: إنها "ظل الموت". لذا يصف البطل مكان حياته بعد انفصاله عن سلمى بأنه "وادي ظل الموت" وليس "وادي الموت" وفق الاستعمال الشائع. فهل لهذا السبب بالذات، ترتبط حياته غالباً بالضباب الذي إن انقشع يتجلَّ الموت؟ "ها قد طابت الريح وتبدد الضباب" (218)، يقول والد سلمى عند دنوّ أجله. عبر الموت، تتشدّد "**الأجنحة المتكسرة**" فتستوي من جديد وتشغل مداها بأكمله، منتقلة من كونها "ظلاً" للحقيقة إلى كونها الحقيقة بذاتها[13]. فهل من عجب أن لا يموت، في هذه الرواية، إلا من كان قادراً على الحب.

إن الإنسان المتكوّن، والحالة هذه، هو من يترقّب ويبشّر في آنٍ واحد. في "هذا الكهف المظلم" ـ حسب تعبير سلمى وهي تغادر الحياة ـ ، في هذا الليل المحيق، يتخذ البطل وجه **النبي** الذي

(12) مما يفسّر نداء الأموات للأحياء الذي أعده نوفاليس للقسم الثاني من كتابه الذي لم يستطع أن يصدره، هذا نصه: "أنتم يا من نحبهم، هيّا أقبلوا ها الحب صار لنا حياة أدركوا معنى الموت لاقوا كلمة الحياة" (Ayrault, 450).

(13) صحيح أن "هذا العمر الدنيوي مع كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت الخفيف"، لكن الراوي يضيف: "حلم، لكن كل ما رأيناه وفعلناه فيه يبقى ببقاء الله [. . .]. فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا، ويحفظ صدى كل قبلة مصدرها المحبة [. . .]. هناك في العالم الآتي، سنرى جميع تموجات مشاعرنا واهتزازات قلوبنا، وهناك ندرك كل ألوهيتنا التي نحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط" (**م. ك.**، ص 261).

يبشر بالنور الآتي وبالطريق المؤدّية إليه. ويتخذ أيضاً وجه **المجنون** الذي تكاد وظيفته في هذا العالم تشبه وظيفة النبي: المجنون مجنون لأنه يبشر بأمر وشيك لا يراه أحد سواه. تلك حال بطل **يوحنا المجنون**. إنّ التكوّن يخوّل الإنسانَ أن يدرك أن للحياة معنى عليه أن يعلنه لمن يعيش في اللامعنى، وأن يقبل بعدم اكتماله طالما لم تنقض بعد مرحلة العبور. المهم أنه اهتدى إلى الطريق، والدليل على ذلك أنه اكتسب ملكة جديدة: هي ملكة الفن.

الفنّان/ الشاعر

ها البطل قد تنبّه، بتكونّه، لمعنى الحياة، من دون أن يقدر على إنجاز برنامج التكوّن على الفور، فماذا يفعل "بكل ذلك الوقت المتبقّي من حياته" بعد رحيل سلمى؟ ـ أمراً واحداً: يكتب. إجابة ساذجة ولا شك، ولكنها تكشف النقاب عن شيء أعمق، إذا ما تساءلنا بـ "لماذا؟" و"كيف؟".

ينهمك الراوي في مهمّة الإعلان عمّا عاشه وعما أوتيت له معرفتُه، وأن يجهر به على الملأ. إنها المهمة الوحيدة الجديرة بالاهتمام. فلا بدّ للإنسان المتكوّن من أن يبقى بعيداً عن عبودية الإنتاج المادي والمشاغل الاجتماعية التي تستنفذ وقت الآخرين. ما أبعد البطل الجبراني عن فيلهلم مايستر، الذي ينخرط في النشاط الاقتصادي المفضَّل لدى بيئته فيحلّ محلّ أبيه في متجره! ويبدو أقرب إلى يوليوس الذي يعتبر الشُغل بحد ذاته "هياجاً من الخواء والقلق"، و "هوساً من طبيعة أهل الشمال"؛ والذي يشيد بـ "البطالة"، بوصفها رفض ممارسة أي عمل، و"فن الكسل" ويعتبر أن "الكدح والمنفعة هما ملاكا الموت وقد امتشقا حساماً من نار ليحولا دون عودة الإنسان إلى الفردوس" **لوسيندا**، فصل

"أنشوردة للبطالة"[14]. إن النشاط الوحيد الجدير بالاحترام ـ رغم حُكم المجتمع ـ هو "التبشير بعظمة إنجيل المتعة والحب الحقيقي" (**لوسيندا**، ص 99). يتبنّى البطل الجبراني هذا الموقف، ولم يكن المؤلّف نفسه بغريب عنه[15].

أما الإجابة عن "الكيف" فأكثر دلالة. لا يسلك الإنسان المتكوّن في كتابته مسلك الفيلسوف أو اللاهوتي، بل مسلك الفنان والشاعر. إن الفنّ يجعل من البطالة نشاطاً خلاقاً؛ ويشكّل حلقة العلاقات الحقيقية بين الفرد والمجموعة: ذلك أن الاكتمال الفردي هو تجسيد لذلك "الحنان الكوني" إزاء البشر أجمعين. ومن الواضح أن الفن هو الذي صاغ شكل **الأجنحة المتكسرة**، لا بوصفها رواية مكتملة لا، تبقى مشوبة بمثالب كثيرة، بالرغم مما أضافته إلى الفن الروائي العربي آنذاك، بل بسبب قدرتها الفائقة على التفاعل الحار مع كل ما في الكون، ولا ريب أن زخم هذا التفاعل يتجلّى عبر الوصف الروائي وينم عن جوهر فنان وموسيقي ورسام و"خالق صور"، كما كان جبران يصف نفسه[16].

(14) ترتبط البطالة هنا بقيمة إيجابية: التحرّر من عبودية العمل المادي للتفرغ للأبداع. فلا يراد بها لا الكسل ولا تعذر إيجاد عمل لكسب العيش؛ بما أن العيش الحقيقي هو الفن.

(15) لم يمارس جبران أي عمل معيشي بحت، وآثر أن يستعيل بأمه، ثم أخواته، ومن بعدهن المحسنين والمحسنات بخاصة، ليتفرّغ كلياً للكتابة والرسم.

(16) "لست مفكراً، إني خالق أشكال" (صايغ، ص 204).

الفصل الرابع

رواية التكوّن والرواية الواقعية

نحو قراءة جديد للرواية العربية

ها نحن، في نهاية هذا التحليل، في صميم قضيةٍ نظرية كبرى: ما الرواية؟ أو بصيغة أبسط: على ما تقوم الحداثة الروائية؟ هذا السؤال يفرض نفسه تجاه مأزق ناجم ظاهريا عن التناقض الحاصل بين موقف النقد العربي ونتائج تحليلنا. ففي حين يرفض النقد العربي، وباسم الواقعية، أن يعدّ **الأجنحة المتكسرة** رواية، أثبتنا أنه لا بدّ من اعتبار هذا العمل ـ إذا ما نظرنا إليه من زاوية التكوّن ـ رواية مكتملة، تنمُّ عن مقاربة أصيلة للواقع. للخروج من هذا المأزق، يترتّب علينا أن نوضح طبيعة العلاقة بين الواقعية ومقاربة الواقع، فلعلنا نصل، من خلال ذلك، إلى قراءة جديدة وأشمل للرواية العربية.

I. الواقعية و"الواقعية الشكلية"

مهما كانت الفرضيات المطروحة حول أصول الرواية والتعريفات المقترحة[1] أو التصنيف المطروح، يُجمع النقد على أن

(1) الرواية هي وريثة الملحمة ولكن "بصيغة منحطّة"، حسب لوكاش (Lukacs) في =

الحداثة الروائية انبثقت من مبدأ أساسي: التعبير عن الواقع من كافة جوانبه وعلى مختلف مستوياته. إن نشأة الرواية مرتبطة، تاريخياً، ارتباطاً وثيقاً بمقاربة فلسفية وبرؤية جديدة للعالم تقولان بمركزية الفرد؛ كما أنها مرتبطة أيضاً بكتابة بتّت صلتها ـ من الناحية الجمالية ـ بالبلاغة الكلاسيكية. نكتفي هنا بالتذكير بوجهة نظر ناقدين معروفين، من بين آخرين كثر: إيان وات (Ian Watt)، وإريك أورباخ (Eric Auerbach).

في دراسة ترقى إلى نصف قرن بعنوان نشأة الرواية (The Rise of the Novel)، سعى إيان وات إلى تحديد "التماثلات الأساسية بين الواقعية الفلسفية والواقعية الأدبية"، فلاحظ أن "الواقعية الحديثة [في الفلسفة] تنطلق حتماً من القائلة بأن الحقيقة لا يمكن أن يكتشفها إلا فرد بعينه ومن طريق حواسه: تعود أصول هذه الفكرة إلى ديكارت (Descartes) ولوك (Locke)، ولكنها لم تُصغ صياغة تامّة إلا على يد توماس ريد (Thomas Reid) في منتصف القرن الثامن عشر" (المصدر نفسه، ص 15). والحال أن هذا المبدأ التأسيسي في الواقعية الفلسفية يتحكم أيضاً في الواقعية الأدبية، إذ إن "الموقف الفكري العام في الواقعية الفلسفية كان موقفاً نقدياً، رافضاً للتقليد ومجدِّداً؛ اعتمد منهج دراسة ما تتميّز به تجربة باحثٍ فرد يُفترض فيه

= **نظرية الرواية**؛ ووريثة الأساطير، حسب دوميزيل، لأن الأسطورة نتاج مجتمع لم يتنظم إلا يسيراً، وذلك بعكس الملحمة التي تعبير عن مجتمع متين التنظيم (Dumézil, *Du mythe au roman*). وأما باختين فينسب منشأ الرواية إلى الثقافة الشعبية القروسطية القائمة على تعدد الأصوات وإقحام الضحك في إطار أدب بقي يدور في حلقة ضيقة (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*).

أما تحديد الرواية فمتغير مع الزمن والأذواق: تقاطع "مطلب أخلاقي وبنية فنية" حسب؛ "جنس ميتافيزيقي بامتياز" حسب سارتر؛ "صيغة أدبية لا شكل لها" حسب كثيرين آخرين، ومنهم مدرسة يينا.

ـ أقله مبدئياً ـ أن يكون قد تحرّر من منظومة الفرضيات القديمة والاعتقادات التقليدية. أولى هذا المنهج أهمية خاصة لعلم المعاني ولمسألة طبيعة التطابق بين الكلمات والواقع. وكافة هذه السمات الخاصة بالواقعية الفلسفية لها ما يماثلها في السمات التي يمتاز بها الشكل الروائي، وهذا التماثل هو الذي ينبّه إلى أشكال التطابق بين الحياة والأدب، ذلك التطابق الذي يطغى على الأعمال النثرية المتخيلة منذ روايات ديفو (Defoe) وريتشاردسون (Richardson) (المصدر نفسه، ص 16). انطلاقاً من هذا استنتج وات التقنيات الأساسية المعتمدة في الحداثة الروائية: أولوية التجربة الفردية، حبكة من أحداث يشترك فيها أفراد، واعتماد أسماء علم، وتحديد الزمن، وتصور المكان، ولغة مبسطة مطابقة.

في نهاية دراسة مُحكمة[2] عن الثورة الأسلوبية في الواقعية (وهي آخر سمة أوردها وات)، نبّه إريك أورباخ إلى سمة أسلوبية (ظهرت بوادرها الأولى في بعض كتابات العصر الوسيط وحتى العصر الكلاسيكي القديم)، فقال: "عندما تناول ستاندال (Stendhal) وبالزاك (Balzac) أفراداً عاديين من الحياة اليومية، يعيشون متغيرات واقعهم التاريخي، وعمدا إلى تصويرها تصويراً جديّاً وإشكالياً، لا بل مأساوياً، فإنهما بذا تخلياً عملياً عن القاعدة الكلاسيكية التي تقضي بالتمييز بين المستويات الأسلوبية؛ وأنه، بناءً على هذا المبدأ، لا يجوز للأدب تناول شؤون الواقع اليومي الاعتيادية إلا من خلال أسلوب متدنّ وهجين، أي في إطار أدب تسلية قد يأتي هزلياً على نحو فجّ، وقد يأتي مستلطفاً، خفيفاً، أنيقاً أو ومبرقشاً. فاكتمل

---

(2) صدر الكتاب بالألمانية عام 1946، بعنوان رئيسي هو *Mimesis* وترجم إلى الفرنسية عام 1969، تحت عنوان *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*.

معهما تطوّر كان يتخمر منذ فترة طويلة (منذ رواية العادات والأخلاق، وكوميديا القرن الثامن عشر البكائية، وعلى الأخص مع نشوء تيار "عاصفة وتوق" (Sturm und Drang) وتيار الرومانسية الأولى). فمهّدا الطريق أمام الواقعية الحديثة التي تطوّرت بعدهما وفق أشكال راحت تتحسن يوما عن يوم، لتصبح أكثر ملائمة لواقع الحياة العصرية التي لا تني تتغير وتتوسع باستمرار" (المصدر نفسه، ص 549 ـ 550).

ترجع "السمات المميزة للشكل الروائي" إذن إلى أمرين: "التجربة الفردية" المعاشة في المكان والزمان، من جهة، و"الثورة الأسلوبية، من جهة أخرى. وكلا الأمرين ينسبهما وات وأورباخ إلى روّاد الرواية في إنجلترا أي (novel) لتمييزها عن (romance)، ولا سيّما فيلدينغ (Fielding) وريتشادسون اللذين سبقا التيار المسمّى بـ "الواقعية، بما أنهما كتبا أهم أعمالهما في منتصف القرن الثامن عشر".

توسّع وات في فكرته فميّز ـ ولهذا التمييز أهميته من منظور إبستيمولوجي ـ بين "الواقعية" و"الواقعية الشكلية" على طريقة بالزاك: الأولى، التي نشأت مع (novel)، هي الواقعية التأسيسية؛ أما الثانية ـ المنحدرة من الأولى ـ فصيغة من صيغ الواقعية، صيغة "اصطلاحيةً" ـ حسب تعبيره ـ فقدت اعتبارها عند "بعض أتباع الواقعية والطبيعية". "إن الواقعية الشكلية، شأنها شأن القواعد البرهانية، ليست بطبيعة الحال سوى اصطلاح؛ ولا مبرّر أن تكون الصورة التي تقدّمها عن حياة البشر أصدق من الصور التي تقدّمها اصطلاحات أخرى في باقي الأجناس الأدبية. إن القول بأنّ الرواية صورة طبق الأصل عن الواقع يؤدي إلى التباس حول هذه النقطة؛ وفي هذا الاتجاه يصبّ أيضاً جنوح بعض الواقعيين والطبيعانيين إلى

تناسي أن تدوين الواقع الحالي تدويناً دقيقاً لا يُنتج بالضرورة عملاً يعبّر عن حقيقة فعلية، أو يتحلّى بقيمة أدبية طويلة الأمد. ولا شكّ أن في ذلك سبباً من أسباب الإعراض عن مفهوم الواقعية وعن الروايات الواقعية" (وات، 42).

والحال أن هذا التيار "الواقعي"، المنحدر من الواقعية الأولى في الـ (novel)، تعرّض للنقد الشديد منذ نشأته بسبب ـ ويا لسخرية القدر ـ شحة واقعيته؛ إذ إنّه، في نظر كثيرين، يحجب الواقع حين يقول بمحاكاة (mimisis) آلية، أي بإسقاط وقائع العالم على الحدث الأدبي إسقاطاً مباشراً، ذلك النمط الذي جسدت الجدافونية (منهج الناقد السوفياتي جدانوف) شكله الأكثر كاريكاتورية. ما خلا النقد الفرنسي إبّان القرن التاسع عشر على طريقة تين (Taine) أو سانت بوف (Sainte -Beuve) مثلاً، لم يأخذ أحد بهذا المنهج؛ بل راح النقد في مجمله، ومنذ بداية القرن العشرين، يندّد بتلك المحاكاة الآلية، ومن المندّدين فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) القائلة بأن مقاربة الواقع لا تصحّ إلا بتبنّي منظور ينطلق من القارئ، من "رغائبه" و"احتياجاته"؛ ومنهم السورياليون الذين ثاروا على "الاصطلاح الواقعي الذي يقيم مصفاة بيننا وبين الواقع" ويغيّب قوى "الظلام" (حسب التعابير النقدية الشائعة) التي تعتمل فينا.

تلك الرؤية هي التي تسبّبت بإعراض الناس عن الرواية "الواقعية"، من بول فاليري (Paul Valéry) إلى فرانسوا مورياك (F. Mauriac) وحتى إلى ممثلي **الرواية الجديدة** الذين صَبَوا إلى التعبير عن الواقع بشكله الفجّ، أو ـ حسب تعبير آلان روب ـ غرييه (Alain Robbe-Grillet) في "كتلته الصمّاء"[3].

---

(3) على سبيل المثال، يمكن مراجعة (A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 163).

II. الأجنحة المتكسّرة: واقعية أم "واقعية شكلية"

عمل غير واقعي

إذا وُزنت **الأجنحة المتكسرة** بميزان الواقعية الشكلية، فلا يمكن اعتبارها عملاً مكتملاً بأي حال، بما أنها لا تستجيب لمعايير "الاصطلاح" الواقعي، ومن حقّ النقد العربي الشائع والحالة هذه أن يعتبرها "رواية جنينية". لا شكّ أن فيها بعض لمسات من الواقعية: صورة المطران التي تجسّد احتكار السلطة الدينية والدنيوية لصالح مؤسسة أخطبوطية ترسخ التقاليد البائدة؛ وصورة مؤسسة الزواج التي تشوّه الزواج حين تضرب بالحبّ البشري عرض الحائط، وتجعل من المرأة سلعة وتضحّي بالفرد على مذبح المجتمع. ولكن هذه اللمسات لا تفي بشروط الواقعية، وتبقى تفتقر إلى تحليل مقنع للآليات المتحكّمة في مواقف الشخوص في الميادين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والروحية. فبدا المجتمع الشرقي، من جرّاء ذلك وبالرغم من بعض التوصيفات النفسانية، وكأنه كيان أنطولوجي لا يتبدّل ولا يتحوّل؛ مع أنها كتبت بعد مرور أكثر من نصف قرن على "عامية أنطلياس"[4] التي أوشكت أن تقوّض النظام الإقطاعي المدعوم بالمؤسسة الروحية، وفتحت ثغرات واسعة اندفعت منها حركة التحديث الاجتماعي والثقافي مدعومة بشريحة لا بأس بها من المثقّفين المنتشرين في كافة أنحاء المشرق[5]. والرواية تفتقر أيضاً إلى

---

(4) عن هذه الثورة الفلاحية التي نشأت في جبل لبنان عام 1843، انظر: كمال الصليبي، **تاريخ لبنان من القرن 17 وحتى اليوم** ([د. م.]: [د. ن.]، 1988)؛ وانظر ايضاً:
(D. Chevallier, *La société du Mont-Liban à l'époque de la révolution industrielle en Europe* (Paris: Geuthner, 1971)).

(5) كان بطرس البستاني من أول هؤلاء المثقفين، تناول قضية المرأة في "خطبة في تعليم النساء"، (1849) وإصلاح المؤسسات انطلاقا من مفهوم "حب الوطن من الإيمان"، =

تحليل مقنع لنفسية الشخوص، التي تفتقر إلى نبض الحياة، وتبدو وكأنها تقوم مقام "الوظيفة السردية" كما في الحكايات الشعبية. فصورتا المطران وابن أخيه كاريكاتوريتان ذات بعد أحادي؛ وشخصية والد سلمى لا تنمّ عن عمق كبير: كيف للقارئ أن يصدق بأنه، بالرغم من حبّه المتأجّج لابنته، لم يبد حراكاً لمواجهة مشروع المطران؟ وأي منطق واقعي يبرّر تصرف الحبيبين في مواجهة الضغوط الاجتماعية؟

من الواضح أيضاً أن في أحداث الرواية تخلخلاً يزيد من افتقارها إلى الواقعية، نشير إلى جانبين منه لا غير. فمن جهة، يخضع تسلسل الأحداث لمجموعة صدف تتعاقب بشكل مصطنع: يزور البطل أحد أصدقاء طفولته لا يذكر سابقا ولن يذكر لاحقاً، فإذا بصديق له ـ ولا بأس أن يكون "شيخاً جليلاً" ـ أتى لزيارته، مع أنه معتكف عادة في "دارته الفخمة"؛ وإذا به صديقٌ لوالد البطل في الطفولة؛ ورغم الفارق الكبير في السن بين البطل والشيخ، تنشأ بينهما صداقة تعززت بزيارات متواترة، مع أن كليهما يفضلان حياة "العزلة" "بعيداً عن المجتمع". إنها لرحيمة تلك العناية الربانية التي دبرت الأمور على هذا النحو! ونلحظ، من جهة أخرى، أن النصّ مشبع بإنشائية لا تتماشى مع مقتضيات الواقعية؛ إنشائية مباشرة فجّة يقتحم من خلالها المؤلّف (نعم المؤلّف وليس الراوي) نصه من دون حرج، ومثال ذلك نشيده في تمجيد الفرد أو تكريم الأمومة، مما لا يمتّ إلى السياق بصلة، إلا من باب تداعي

= وإشاعة المعارف (أول موسوعة عربية حديثة: **دائرة المعارف**). ومنهم فرح أنطون صاحب مجلة **الجامعة**، وعبد الرحمن الكواكبي صاحب **طبائع الاستبداد** حيث فضح أليات الاستبداد وذرائعه السياسية والدينية، وقاسم أمين في كتاباته عن "تحرير المرأة"، وعبدالله النديم صاحب مجلة **التنكيت والتبكيت** ثم **الطائف**.

الأفكار والعواطف[6]. إنشائية تأتي أحياناً تعبيراً عن ذاتية متدفقّة" لدى الراوي نفسه، تتجلّى في تدبيجات مطوّلة حول بعض المواضيع، كالكآبة والجمال والمرأة والحضارة العصرية...، لا تساهم فعلا في وصف "الواقع".

إنّ **الأجنحة** تجافي بوضوح هذه "الواقعية الشكلانية"، ولا سيما إذا ما قورنت بأعمال أدبية سابقة، شأن **حديث عيسى بن هشام** للمويلحي و**عذراء دنشجواي** لمحمود طاهر حقي، ولا سيما شأن **الساق على الساق** للشدياق ـ التي سبقتها بحوالي ستة عقود. أما إذا قورنت بمؤلّفات ميخائيل نعيمة الأولى في القصة القصيرة والمسرح[7]، التي تفيض بالواقعية، فلا يبقى **للأجنحة** أي قسط من هذه الواقعية.

الأجنحة المتكسرة وواقعية رواية التكوّن

عمل غير "واقعي"

إذا صحّ هذا الحكم بمعيار "الواقعية الشكلانية"، فإنه لا يصحّ على الإطلاق بمعيار الواقعية التأسيسية .**إذ إن الأجنحة المتكسرة**، بالرغم من ثغراتها العديدة، تصدر عن مقاربة أصيلة للواقع ـ حسب التحديد المذكور آنفاً ـ مبنية على تجربة فردية فريدة، في زمان ومكان محددَي المعالم، وعلى لغة مطابقة.

إن التجربة الفردية هنا تتحكم في المسار الحميمي لدى البطل؛

(6) وقد أُثبت بعضها في الكتب المدرسة في لبنان لحث الطلاب على حب الوطن واحترام الأم.

(7) انظر **الآباء والبنون**، 1917؛ **كان يا ما كان**، 1914، ثم 1937؛ **الآرقش** 1918 ثم 1949.

مسارٌ يخوّله أن يجتاز محناً شتى ويتمكّن من الاضطلاع بـ"أناه" الذاتية، فيموقع نفسه في العالم اتضح من التحليل الذي قمنا به أن النص يصف بدقة كيف يتشَخصَن[8] الفرد من خلال عملية تدريجية يتمثّل فيها عناصر إنسانيته: عالمه الحميمي، محيطه الاجتماعي ثم أفقه الماورائي.

ينبني عالمه الحميمي وفق عملية معهودة لدى التحليل النفساني. يستوي الفرد ـ وهو في هذا السياق فرد مُذكر ـ حين يقبل بأنه حلقة في سلسلة سلالية، ابناً لأب أنجبه، فيتجاوز عقدة أوديب كما وصّفها التحليل النفسي، وعندها يصبح قادراً على اكتشاف العالم، بدءاً بأمه التي يحتفي بها بعيداً عن كل رغبة تملك باشر (فهي حاضرة ـ غائبة عبر صورة فوتوغرافية باخ لونها)، ومروراً باكتشاف علاقة الأخوّة. تتشكّل إذاك الحلقة العائلية بين أشخاص راشدين. ثم يتمثّل الشخص شرطه الجنسي ـ أي كونه رجلاً ـ بما يقتضيه من بعد عاطفي. فإن تمكّن من ملاقاة المرأة بجدارة، يكون ذلك شهادة على أنه انعتق من ذاته وانفتح على الآخر المختلف؛ ويكتمل ذلك البعد بتمثّله جسده بما يقتضيه من وصال جنسي، ولا بدّ هنا من التأكيد أن هذا البعد قد غيّبه الباحثون في أدب جبران بذريعة موقفه الروحاني، مع أنه واضح للعيان وإن بصيغة مجازية.

ثم ينتظم العالم الاجتماعي بدوره. يبادر الفرد أولاً إلى إدراك بيئته الطبيعية: يكتسب الإحساس بالطبيعة التي تحيط به؛ ويتدرّج من إحساس أليم غامض إلى وعي منبهر بذلك الواقع المركّب. ثم ينقلب وجهة المجتمع، فيروح يحلل حالة المنظومة الاجتماعية كما هي، سعياً إلى جعلها مطابقة لما يجب أن تكون عليه. فيفضح زيف

(8) يصبح شخصاً بكل مقومات الشخصية الذاتية.

العلاقات العمودية المتجلية في المنظومة السياسية (العلاقات بين الفرد والحاكم (والاقتصادية) العلاقات بين المستغِل والمستغَل (والدينية) العلاقات بين المؤمن والمؤسسة)؛ وكذلك زيف العلاقات الأفقية المتجسّدة في "الرأي العام" الذي يغلّ الفرد بالأصفاد إلى التقاليد المتوارثة، فيستكمل إجراءات استعباده.

أن تعي شرطك الاجتماعي يعني أن تنادي بتغييره، فلا عجب أن يسطع في هذه المرحلة حضور الذهب الخام والأحجار الكريمة، بصفتها رمزاً لقيم الخير متجذراً في التاريخ؛ وأن يتبناها الراوي ويحتفي بها احتفاءه بتراثه وبعالمه الإنساني، ويكون ذلك اعترافاً منه ببعده الثقافي في جو من الفرح والحبور، ومن الطبيعي أن الإنسان حين يتمثّل جذوره الحية، يروح يسعى إلى تشييد مستقبله المنشود في إطار المجتمع الذي يحلم به: ذلك ما يعبر عنه على المستوى السياسي بمصطلح القومية.

فإن تمثل الشخص عالمه الحميمي وبيئته الاجتماعية والثقافية، يبدأ بالتصدّي للمسائل الوجودية الكبرى: ما هو موقع الإنسان في هذا الكون الرحب؟ ما هو الحيز الذي يشغله في هذا الزمن السرمدي؟ ثم يصل إلى قناعة مفادها: أن الكون الأصغر، أي الإنسان، ينصاع لنفس القانون الذي يسيّر الكون الأكبر، أي مجمل الكائنات، وأي قانون أصلح ـ أي أشمل وأثبت ـ من ذلك الناموس الأوحد الذي يسميه جبران الحب، الذي يرتقي إلى مصاف المثُل صنواً لـ "الحقيقة والجميل" وفق فلسفة أفلاطون؟ يتمثّل هذا الحبَ بصورةُ الأمومي: "كل شيء في الطبيعة يرمز ويتكلّم عن الأمومة" (216) وبشكل منطقي، يقتضي هذا التعارض بين الناموس الشامل الثابت وبين شرط الإنسان الاجتماعي الراهن أن يدرك الإنسان معنى الموت ودوره. فيتضح له أن الحب الكلي المتعذّر في إطار الزمن

الدنيوي، فلا محالة من أن يتحقّق خارج حدود الزمن، أي في الخلود. لذلك ليس الموت نهاية الوجود وليس قطيعة مطلقة فيه؛ إنما هو إلا عبور إلى العالم الحقيقي؛ ولكن الموت المطلق قد يُطلّ في الزمن بوصفه عائقاً في وجه الحب، وبالمقابل لا تنحصر الحياة الحقيقية في حدود العالم الآتي؛ إنها قائمة ما قبل وجود الإنسان في هذه الدنيا، وبإمكانها أن تتجلّى فيها إذا ما سرى الحب في الإنسان الحي، وما الطروحات الهندوسية "التقمّص" والأفلاطونية "عالم المثل" المبثوثة في أرجاء النص إلا إشارة إلى هذا التصوّر العام، بإدراكه هذه الحقيقة، يتمثّل الإنسان عالمه الماورائي أيضاً.

من خلال هذه المراحل المتعاقبة يتكوّن الإنسان فيصبح ذاتاً فردية بكل معنى الكلمة، أي يتفردَن، وما يشهد على اكتمال المسار أنه ينتج سردية تطغى عليها سمة خاصة: "أنا" السارد. إذ يتمثّل الراوي ذاته الفردية، يصبح قادراً على التعبير عنها فيكتبها، الكتابة هنا، كتابة الذات على الأخص، برهان ساطع على قيامها، بل إن هذه الكتابة ـ وخاصة أنها تندرج هنا في منظور مدرسة يينا ـ تومئ إلى حضور ذات أخرى، هي سلمى، التي بوساطتها تبلورت ذات الراوي.

يتجلّى وجه آخر من الواقعية باندراج الأحداث في المكان والزمان، مما يحدّد إطار هذه التجربة الفردية. الإطار المكاني: مدينة بيروت وجوارها المباشر، مع أن المكان المتخيّل والمذكور في النص يتجاوزها ليشمل جبل لبنان وما يدانيه من الساحل "السوري" ومن الشرق الأدنى القديم، وكذا الزمان: تستغرق التجربة الفردية بضع سنوات من أول القرن العشرين، ولكنها تستبطن تجربة قرون طويلة تشمل الحضارات الكبرى التي ازدهرت في هذه الأقاليم. يكتسب هذا الإطار الزماني ـ المكاني خصوصية أوضح بتأثيره الشديد في تجربة التأهيل هذه، بما أنه يخصبها برؤيا ساميّة خاصة هي النبويّة. فبينما

تبقى نبوية مدرسة يينا علمانية ـ إن صح القول ـ ، تضارع نبوية جبران الرؤيا الدينية، كتابية كانت قرآنية، لأنها تنبثق من حب له صفات التجلّي الإلهي، مما يرسّخها في عالم ما ورائي. بتلك النغمة الخاصة تمكّن جبران من تطبيع مقولة التأهيل في الفضاء الثقافي العربي.

أما الواقعية في الأسلوب فتظهر في الملمح "العاميّ" نسبة إلى "العامة" مقابل "الخاصة" الذي لا يتناقض على أي حال مع الشاعرية، والذي لا أحد ينكره على النص. يعرض الراوي عن مواقف "الإحياء" المنكبّ على استعادة الكلاسيكية القديمة، ويطعّم أسلوبه، القريب المنال أصلاً، بتعابير وصور مقتبسة من اللغة المحكية.

الأجنحة المتكسرة في حياة جبران وأعماله

ثمّة علامة بيّنة على الرابط المتين بين رواية التأهيل والواقعية: اندراج وقائع حقيقية عديدة من حياة الكاتب في النسيج السردي (أحداث بعينها، عواطف، مواضيع فكرية) ومن دون أن نتطرق هنا إلى انعكاسات السيرة الشخصية في كل عمل روائي، نستطيع القول مع فريدريتش شليغل إن "كل إنسان يتطوّر يحمل في داخله بالضرورة رواية قائمة قَبْلياً إن هي إلا الصورة الأكثر تعبيراً عن كيانه" (**الشذرات**، ص 572). من زاوية ما، ترتبط رواية التكوّن، أكثر من أية رواية أخرى، بالسيرة الذاتية، على المستوى الحدثي والرمزي. الأمر واضح عند شليغل ونوفاليس: فهذا ماهى بين صوفي وماتيلد جاعلاً من روايته شغل حياته؛ وذاك تعرّض للنقد اللاذع لأنه أسقط صورة حياته العاطفية الزوجية مع دوروتيا[9] على علاقات بطله بحبيبته،

(9) انظر في الرواية فصل "سنوات التدرّب على الذكورة".

التي اعتبرها بعضهم مُنحلّة أخلاقياً، وزاد الطين بلّة أنه صاغ نظريته الأدبية انطلاقاً من هذه الرواية بالذات، فعلى غرار هذين الممثلين لمدرسة يينا، وربما على نحو أوضح، تصرح **الأجنحة المتكسّرة**، وهي رواية جبران الوحيدة، عن بؤرة حياته الشخصية، وتقوم صورة مصغّرة أو "تغويراً" حسب الاصطلاح النقدي عن كافة أعماله وتشكّل نصاً تضمينياً لجميع أعماله.

إضافة إلى ما ذكرناه من أوجه الشبه بين حياة الكاتب وحياة بطله، ولا سيّما علاقته بأبيه وأمه، ننوّه بموقف كليهما من السديم والكآبة، من جهة، وبأسلوب حياتهما، من جهة أخرى.

ثمّة خواطر شخصية حرّرها جبران وهو يؤلّف **الأجنحة المتكسرة** ما بين 1908 ـ 1911، تتحدث عن: "الخواء العاصف" و"جوع" و"شوق" و"الصمت" أمانٍ ورغبة في التكوّن. في الهيكلة، وردت في رسالة بعث بها عام 1908 إلى أحد أصدقائه:

"إنني أشعر بمجاعة عميقة [...] بشوق مميت إلى الأقوال الكبيرة الخالدة، وأشعر بأن هذه المجاعة وهذا الشوق هما نتيجة قوّة كائنة في أعماقي. قوة تريد إعلان ذاتها بسرعة فلا تقدر. لأنّ الوقت لم يجئ بعد [...] عواطفي كالبحر ذات مد وجزر ونفسي كالشحرور المكسور الجناح [...] مثل سفينة صغيرة في بحر لا نهايه لأعماقه وسماء لا نهاية لزرقتها ـ أحلام غريبة وأمانٍ سامية وآمال كبيرة وأفكر متصلة متقطعة، وبين هذه الأحلام وهذه الأماني وهذه الآمال وهذه الأفكار، شيء يدعونه قنوطاً وأنا أسمّيه جحيماً" (رياض حنين، **رسائل تائهة**، 1983، ص 42 ـ 43).

وتأتي، وكأنها صدى لما سبق، رسالة أخرى كتبها ليوسف الحويّك الذي كان يساكنه في باريس أثناء تحرير روايته:

"أنا في هذه المدينة المملوءة بالأصدقاء والمعارف كمنفّي إلى أقاصي العالم حيث الحياة باردة كالثلج وقتمة كالرماد وصامتة كأبي الهول [...] ونفسي جائعة ظامئة إلى مأكل ومشرب لا أدري أينهما. . ." (حويك، 1979، ص 211).

"عندي شيء أريد وأريد أن أقوله، لكن الكلمات لا تنقاد لإرادتي. في داخلي شيء هائل، ما أدري أهو شيطان أم ملاك ـ روح قوية تحاول. . ." (المصدر نفسه، ص 137).

إن الشبه في العواطف بينه وبين البطل ـ الراوي يؤكّد ما أنكره أكثر من مرة أمام لماري هاسكل، مقسماً بأيمانه المغلظة، أن تكون **للأجنحة المتكسرة** صلة ما سيرته الذاتية، وعلى كل حال فإن هذا الشبه، على اختلاف مرجعيته، سيتجلّى بين الإنسان المتكوّن الذي سيمسيه جبران، وبين بطل **النبي**.

ثمّة شبه آخر في أسلوب الحياة، عاش جبران، على غرار بطله، حياة منذورة للتأمّل والفنّ، ولم يحرج من أن يبقى، على مدى سنوات طويلة، عالة على أمه وأخته، يعتاش من عرق جبينهما، وبقي كذلك يهجس بصورة امرأة مثالية، بسلمى أخرى، طول حياته؛ وخير شاهد على ذلك سعيه الحثيث إلى ما يشبه ذلك الحب، وعلاقته الغريبة ـ على بعد آلاف الكيلومترات ـ بمي زيادة علاقة فقدت منها صوابها، على قول بعضهم.

رواية التكوّن، أول تجليات للواقعية

تنطوي **الأجنحة المتكسرة** على العناصر الأساسية في منحى جبران الأدبي، بحيث إنها. كما أشرنا من قليل، تقوم "تغويراً" لكامل أعماله، العربية والإنجليزية، لجهة مواضيعها ورموزها وأسلوبها وحتى معجمها؛ والخط البياني في مسارات شخصياتها، على شدّة اختلافها،

يذكّر بمسار بطل **الأجنحة.** فالتمرّد على المؤسسة الدينية الاجتماعية، وهو ما يعتبره بعضهم إسهامه الأساسي في الرواية العربية، حاضر في كافة كتاباته اللاحقة، بدءاً من **عرائس المروج** وحتى **العواصف** حيث النبرة النيتشوية تنويعة على نفس اللحن. أما العرفانية التيوزوفية، التي نصنّفها هنا في خانة الرؤيا النبوية، فتشكّل لُحمة العديد من القصص بدءاً من **رماد الأجيال** و**سفينة في ضباب،** ويبقى لمفهومي الكآبة والمحبة مكان الصدارة بالطبع.

فالكآبة تجوب أعماله من شتى جوانبها، وجميع الشخوص الإيجابيين الذين يعبرون عن رؤيته للعالم مصابون بهذه "العلة" التي تسِمُ "المصطفين" من الشخوص، بدءاً بـ **خليل الكافر** و**يوحنا المجنون** وانتهاءً بـ **النبي،** ولهذه السمة تحديد شبه نظري في قصيدة نثرية، بعنوان **نحن وأنتم،** تميّز على نحو بليغ "أبناء الكآبة" عن "أبناء المسرات" (393)، أولئك يمثلهم الشعراء والأنبياء والموسيقيون والفلاسفة والفنانون والثوّار، فقد تزودوا بـ "المعرفة" و"العاطفة" وآثروا العزلة، شأنهم شأن كل من أكمل تكوّنه. أما الحب فيشكّل القاسم المشترك العام، ذلك بمختلف صيغه: الحب المتردّي حين أصبح وسيلة في **(مرتا البانية)،** الحب المكتمل بفضل تمرّد صاحبه **(خليل الكافر)،** الحب المستحيل إلا عبر الموت **(مضجع العروس)،** الحب المتسامي على الزمن **(رماد الأجيال)،** الحب الصوفي الذي يمنح الحياة البشرية معنى وهدفاً **(إرم ذات العماد)** الحب بوصفه شعراً ووحياً **(الشعر، موت الشعر)،** وأخيراً الحب المتجسّد إنساناً في المسيح ويوحنا السابق، وهو الغالب في نتاج جبران بالإنجليزية.

أما رمزية **الأجنحة المتكسّرة** فتنعكس على أعمال جبران برمتها: صور المسيح وعشتار والشاعر... وكذلك أسلوبه المجازي القائم

على التماثل والتضاد، ولا سيّما بين الطبيعة ـ فهي هيكل الحب والبشارة بالاكتمال النهائي ـ والمدينة، رمز الشرّ المنتصر؛ مجازية تتجلى على أوضح وجه في قصيدة **المواكب**.

من زاوية أخرى، لعلّه من الجائز أن نعتبر مسار بطل **الأجنحة المتكسرة** نموذجاً لمسارات الشخوص الجبرانية الرئيسية. فقد لاحظ خليل حاوي (حاوي، 1982، فصل 3). إن كتابات جبران تتوزع على خمس مراحل لكلّ منها سمته الخاصة المتمثّلة في شخصية بعينها: الإذعان يتمثّل في **يوحنا المجنون**، التمرّد في **خليل الكافر**، ثورة "المتفوّق" في شخوص **العواصف** وMadman، والمصالحة في **النبي**. يشير هذا التصنيف، على تسرّعه، إلى تسلسل مسار بطل **الأجنحة** الذي يتحوّل من الإذعان المطلق لشرئع المجتمع، إلى التمرّد النسبي على الأعراف والتقاليد (لقاء الحبيبين بعد زواج سلمى، الحلم بالهرب بعيداً عن المجتمع)، فالثورة على الله (صلاة تتحدّى فيها سلمى الله)، وصولاً إلى حالة سكون وطمأنينة بفعل وعي الشخصية لمعنى الحياة ومقتضيات الحب، وهنا يكتمل تكون البطل من طريق "الحب/ المعرفة" فيصبح مؤهلاً نوعاً ما للعب دور **النبي** كما سيأتي لاحقاً في خامس مرحلة. فلا شك أن البطل في المرحلة الرابعة يبلغ درجة فعلية من المصالحة مع النفس: تتراجع حدة التعارضات، ويقوم قانون أخلاقي، وتتبلور رؤية ماورائية محدّدة، وتنرسم ملامح الطريق إلى مستقبل نبوي ممكن، فلا يبقى إلا أن يبرز وجه "المصطفى".

تصدر **الأجنحة** إذن عن مقاربة أصيلة للواقع، أي عن الركن الأساسي في الواقعية التأسيسية، وبالتالي تلتقي مع تيار الرواية التكوينية، أقلّه في صيغتها الغربية، ذلك أن هذه الواقعية التأسيسية التي قلنا إنها تحيل عادة إلى التيار الإنجليزي، أي الـ (novel) مع أن

تجلياتها الأولى، حسب باختين، قديمة وترقى حتى إلى بعض مدونات الأدب اليوناني القديم، تجلّت في واقع الأمر في تلك الروايات التي تنتمي، ضمن إطار الواقعية، إلى فرع الرواية التكوينية بمعناها الشامل[10]؛ ولا نذهب إلى هذا الموقف من باب التعريف الجامد الذي لا يصح في ميدان الرواية ولا سيّما في تلك الفترة.

فإذا ما عدنا إلى ما أثبتناه آنفاً، نلاحظ أن الأعمال الكبرى التي اتخذها كل من وات (Watt) وأورباخ (Auerbach) دليلاً على بروز الواقعية في الرواية، تحمل سمات الرواية التكوينية. يصح ذلك في روايتي **باميلا** (*Pamela*) 1760 و**كلاريسا** (*Clarissa*) 1747 لريتشاردسون، كما في رواية **جوزيف أندروز** (*Joseph Andrews*) 1720 وأكثر في رواية **توم جونز** (*Tom Jones*) 1749 لفيلدينغ (Fielding) بل يصح حتى في رواية **روبنسون كروزو** 1719 لديفو (Defoe)، التي رأى فيها وات أولى تجليات "الواقعية الفلسفية". نستطيع أن نقول مثل هذا القول في ورثة هؤلاء الروّاد في الأدب الأوروبي، وعلى الأخص في إنجلترا وفرنسا وألمانيا إبّان القرن الثامن عشر. يكفي أن نذكر: **تريستام شاندي** (*Tristram Shandy*) لورانس ستيرن (Laurence Sterne)، **هيلوييز الجديدة** (*La Nouvelle Héloïse*) جان جاك روسو 1761، **جاك القدري** (*Jacques le fataliste*) ديدرو 1773، **أغاتون** (Aghaton) **فيلاند** (*Wieland*) 1763 ـ 1773، **أنطون رايسر** (Anton Reiser) موريتز (Moritz) 1785 ـ 1790، وبخاصة **فيلهلم مايستر** لغوته 1796 التي أصبحت نموذج هذا الصنف الروائي. ففي ذلك ما يكفي لإقناعنا بأن الواقعية التأسيسية وثيقة الصلة بالرواية التكوينية.

---

(10) نستعمل هنا مصطلح "الرواية التكوينية" لأنه يشمل أنماط هذا التيار كافة الذي فرّعنا الحديث عنه في مدخل هذا القسم من رواية تعليمية، تربوية، تنشئة، ترقٍّ اجتماعي... ونفرد مصطلح "رواية التكوّن" لمنحى مدرسة يينا الخاص.

ليس من الضروري أن نغالي ونتبنّى موقف كابرييس (J. Cabriès) الذي يقول بأن الواقعية تجلت أساساً في الرواية التكوينية، التي يصفها بـ "المدرسة الكبرى (Cabriès, E.U., "Typologie du roman") و بـ "الرحم" الذي منه تولّدت الرواية الحديثة ثم تفرّعت تيارات شتى طوال القرن التاسع عشر، ومنها تيار "الواقعية الشكلية"، ولكن لا بدّ من القول إنّه لا شكّ في أن تيار الرواية التكوينية هذا من صميم الواقعية التأسيسية، وأنه مهّد الطريق أمام الواقعية الشكلية. وهذا كلّه يصحّ في **الأجنحة المتكسرة**.

III. رواية التكوين ونشأة الرواية العربية

إذا سلّمنا بأن **الأجنحة المتكسرة** رواية تكوّن ـ وكم بالأحرى تكوينية ـ ناجزة على الرغم من ثغراتها وعددناها تجلياً أصيلاً في الأدب العربي عن الواقعية التأسيسية السابقة "للواقعية الشكلية" ـ تلك التي اتخذها النقد عندنا المنبع الأول للرواية عامة ونموذجاً للرواية العربية الفنية ـ، فإن ذلك يقتضنا إعادة قراءة تاريخ الرواية العربية الحديثة منذ بزوغها في أواسط القرن التاسع عشر وحتى أيامنا هذه، ذلك أن التنبّه إلى دور رواية التكوين التاريخي يحتم علينا البحث عن جذور الرواية العربية وتحديد ملامحها وتتبع مراحل تطورها. بفضل مفهوم التكوين، نستطيع أن نتبين طبيعة بعض الأعمال الأدبية العربية ونحدّد هويتها وأهميتها بالشكل المناسب. ننطلق من **زينب** بسبب ما نُسب إليها من صفات ولكثرة ما هجس بها النقد؛ ثم نتابع سعينا قدماً في القرن العشرين قبل نصعد سلم التاريخ دُبراً حتى بدايات القرن التاسع عشر.

على الرغم من إحلاله **زينب** موقع الصدارة، لم يتجاهل النقد بعض مثالب فنية جعلتها تقصر عن مستوى الرواية الواقعية. فهي تقدّم

عن الريف المصري صورة مثالية لا وجود لها إلا في خيال الراوي ـ الكاتب[11]. وأدهى من ذلك أنها تصوّر العادات وتحلّل نفسية الشخوص، بما فيهم البطل حامد، على نحو غير مقنع. زد على ذلك أن معظم المآخذ التي يمكن أن تثار ضد **الأجنحة المتكسرة** إذا ما وضعت في خانة الرواية الواقعية الشكلية، ينطبق على رواية هيكل[12]، ولا شك أن الحكم الذي أبداه عبد الرحمن الشرقاوي في مقدّمة روايته **الأرض**، قد أطلق رصاصة الرحمة على "واقعية" **زينب**، وذلك بغض النظر عن هجوميته الكاسحة، والواقع أن هذه الرواية لا تكشف بعدها التجديدي الواضح إلا من منظور رواية التكوين. فإذا ما بحثنا عن واقعيتها، لا في توصيف واقع العالم الخارجي، بل في الكشف عن عالم البطل الداخلي، نلمح إذّاك وجه شخصية "إشكالية" (حسب عبارة لوكاش المعروفة) تحاول أن تتصدّى لعالمها المعقّد نسبياً لتبني مسارها من الداخل. فقد استطاع بطل الرواية ـ وإن من منطلق رومانسي ـ أن يتمثّل بيئته الطبيعية الأصلية، أي الريف المصري، وأن يختبر الحب؛ إلا أنه فشل في الاضطلاع ببعده العاطفي بما يلزم من الوعي والنضج، ومن جانب آخر، فقد تاهت به السبل وهو يجابه تعقيد المدينة بأيديولوجياتها

---

(11) تشير الظروف التي كتب فيها هيكل روايته، مما ذكره في مقدمته للطبعة الثانية من الرواية، إلى حالته النفسية آنذلك، أي أنه يستوحي وصفه للريف المصري من المناظر الطبيعية في سويسرا.

(12) لعل النقد المصري بشكل عام كان ينطلق في حكمه من تأصّل الكاتب في تربة مصر، كما يتجلّى ذلك في موقفه من "الشوام" بوصفهم طارئين على البلد. وعلى كل حال ذلك ما يصرح به طه بدر والسكوت كما أوردنا في مقدمة كتابنا. موقف أيديولوجي ينطبق عليه تماماً نظرية أندرسون (Benedict Anderson) في كتابها *Imagined Communities*, (1968) وفحواها: إن المعيار البرهاني في هذه الحالة هو مقدار انتساب الكاتب إلى فسحة جغرافية معينة وجغرافية مصر شديدة الاتساق والتنظيم على مدى فترة زمنية طويلة وإلى زمن بعينه، هو زمن هوية تُسقط على المستقبل تتمثّل هنا بالقومية المصرية.

المتباينة، فلم ينجح قط في تحديد موقعه من المجتمع، ولا سيّما من منظور تحديثي، ولاشك أن اختفاءه في نهاية السرد يثبت فشله هذا. يبقى على كل حال أن مساره يوحي بمسار شاب يسعى إلى التدّرب على العيش، ومع أن مسار التكوين لم يؤدِّ إلى نتيجة صريحة، فإنه المنظور الوحيد القادر أن يمنح هذه الرواية وجهاً ما.

لتوفيق الحكيم روايتان هما من أهم أعماله الأدبية: **عودة الروح** 1932 **وعصفور من الشرق** 1938، صدرتا بعد **زينب** بحوالي عقدين، تنمّان عن مسار تكويني واضح المعالم؛ وذلك بفضل تقنية روائية على قدر أكبر من الإتقان، وتصوير أدقّ للواقع، ورسم مسار شخصية لم تؤُل إلى الفشل مثل حامد. على امتداد الروايتين، ينبني مسار بطل واحد هو محسن. في أولى الروايتين، **عودة الروح**، التي أجمع النقاد على اعتبارها الحدث الروائي الأهم منذ **زينب**[(13)]، أثبت توفيق الحكيم براعة روائية لا جدال فيها، ونسجها بلغة تجمع ما بين العامية والفصحى بأقدار محسوبة. إن هذه الرواية تجافي سُنن "الواقعية الشكلية"، بسبب اعتمادها إنشائية لصيقة بالأسلوب الرومانسي، مما حدا بنقاد كثر إلى إدراجها في التيار الرومانسي؛ إلا أنها تكشف عن صلاحيتها الروائية الكبيرة، من منظور رواية التكوين. إنها ترسم مسار شاب خارج لتوّه من طور المراهقة، يعيش في مجتمع يحاول أن يستعيد هويته الوطنية عبر نضال مأساوي ولكنه مليء بـ "الفرح". يخوض محسن إذّاك تجربة مزدوجة: تجربة المواطن يتمثل جذوره الوطنية المحاطة بهالة من الأساطير، وتجربة فرد يكتشف الحب، وكلا التجربتين يتمحور حول فتاة تمثّل المرأة وترمز إلى مصر في آنٍ واحد، هي سنية، وسنية هذه بؤرة تتقاطع

(13) انظر (بروغمان، 1984)، و(محمود أمين العالم، 1955، ص 35).

فيها الأهواء كافة وجميع المُثل العليا التي تعتمل في صدور الشخوص، وتمثل **القلب** ـ في مقابل **العقل** ـ الذي يكوّن ويوجّه الفرد كما الأمة[14]، ويفشل محسن في تجربة الحب، فينفذ إلى عالم البالغين، عالم يشبه أسرة كبيرة هي مصر.

أما الرواية الثانية فتمكّن البطل من تحديد مكانه في عالم أرحب وأعمّ، هو المجتمع الغربي الحديث. لا تقدم صورة حقيقية عن "واقع" المجتمع الفرنسي، شأن الرواية الأولى من المجتمع المصري. بيد أنها تخول الطالب مجابهة عالم صناعي معقد، تحكمه علاقات الإنتاج وضرورة البحث عن الاكتمال الفردي، عالم يكاد يكون نقيضاً للعالم الذي قدم منه، وهنا أيضاً تقوم استحالة الحب بمثابة كاشف عن المأزق؛ ولحسن الحظ يوفّر الفن للبطل مخرجاً مشرِّفاً. هكذا يهتدي محسن بوصفه فرداً، ومن طريق الحب أبداً، إلى بعض معالم طريقه في مواجهة مجتمع حديث يجمع ما بين الروح المادية والفردية الأنانية اللتين خبرهما سابقاً في وطنه، ويحدّد المكانة التي يريد للحب والفن أن يحتلاها في حياته الشخصية. بذا تتمّ عملية التكوين، ومن الواضح أن هذا الجانب من الروايتين هو من الأهمية بحيث أن الكاتب والنقاد معاً تلمّسوا فيها مسار توفيق الحكيم نفسه جانحين إلى اعتبارها سيرة ذاتية مموهة[15]. يضاف إلى ذلك أن النظرية الشهيرة التي طوّرها الكاتب لاحقاً، وهي **التبادلية**، تبدو وكأنها توليفة فكرية لمساري بطله.

إن العمل الذي أثار اهتمام المعلّقين، بعد هاتين الروايتين، هو

---

(14) في الحوار بين المفتش الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي، جملة معبرة: "أنّى للحقيقة أن تهزم العقيدة إلا أن يهزم العقل القلب".

(15) انظر: (أمين العالم، 1955)، (نجيب، 1985).

بلا شك قصة يحيى حقّي، **قنديل أم هاشم** الصادرة عام 1944؛ إذ رأى فيها النقد نقلة حاسمة في طريق "الواقعية" نحو ذروتها مع روايات نجيب محفوظ؛ ورأى فيها المستشرقون محاولة ناجحة للتوفيق بين الشرق والغرب عبر معياري القيم الأساسيين المتعارضين لديهما: الدين والعلم. والواقع أن مقاربة "الواقعية" ملحوظة في هذا العمل ولكن فقط من خلال وصف الحياة الجماعية وفي **ميدان الست زينب** (Hallaq, 1999) أما التوفيق بين الشرق والغرب فالأمر آخر؛ إذ إن صورة الغرب، التي تنسب إلى إسماعيل، بطل القصة، بعد سبع سنين (رقم رمزي ذو دلالة) من إقامته فيه، فهي صورة نمطية تكاد تكون كاريكاتورية، تفتقر إلى الواقعية، وإذا ما كان هناك توفيق فإنه حتماً لا يقوم بين الدين والعلم، بل بين عالم الجماعة وعالم الفرد؛ مما يعيدنا مباشرة إلى قضية التكوين. بالفعل ينجز إسماعيل تكوينه، عبر مسار مشوش وغير مقنع، على مستويات ثلاثة. أولاً، مستوى الجسد، ولا أقول مستوى العاطفة الأكثر شمولاً، يتمثّل إسماعيل حياته الجنسية فيتجاوز ثنائية بتولية/ بغاء ليدرك بُعدها المُخصب في إطار علاقة إنسانية بين زوجين، كما من خلال رمزيتها الجماعية في توليد أمّة، بما أن الأمة أسرة كبيرة كما يتبدّى لإسماعيل، وثانياً مستوى المعرفة: فقد أدرك إسماعيل أن تمثّلها لا يكون من طريق العقل بل من طريق القلب، لذا لا يصبح علم الغرب عنده ثقافة إلا عبر مصفاة القلب حيث يقوم تواؤم بين المعرفة المجردة والإدراك الحسي، وثالثاً، المستوى العلائقي بين ما هو فردي وما هو جماعي، ولذا ينظر إسماعيل، بعد اطلاعه على الدراسات المزدهرة في الغرب آنذاك حول تاريخ مصر القديمة، إلى الشعب المصري على أنه عائلة ما هو إلا أحد أفرادها، أو ـ حسب تعبيره ـ "حلقة" مستقلة ومتواصلة مع الآخرين في آنٍ واحد، ولا بأس أن نضيف مستوى رابعاً يتعلّق بالكتابة، إذ يتوصّل الراوي، بتمرّسه بالأدب

الغربي، إلى توليفة خصبة، يجمع فيها ربطاً موفقاً بين علاقته الحسية بلغته العربية وبين الأسلوب الدقيق المقتصد[16] الذي اكتسبه من الكتابة الفرنسية.

من الأعمال الكبرى التي تجدر دراستها من منظور التكوين، كتاب صدر في نفس الفترة[17] هو **الأيام** لطه حسين. طابع السيرة الذاتية واضح فيه، إذ إنه يقوم على إعادة تركيب أحداث شخصية عاشها البطل، كتبها راوٍ بصيغة الغائب. يرسم هذا العمل مسار شخص يسعى إلى مكانة في عالمه، أكثر مما يصف مجتمع تلك الحقبة التاريخية، فعليه أولاً أن يجد مكانه في عالم يفلت منه بسبب عماه (الذي يضع مسافة بينه وبين الواقع) ويفرض عليه شفقة عائلية تغالي في حمايته. كان عليه ثانياً أن يتمثّل عالم المعرفة (في الأزهر ومن ثم في السوربون) وعالم العاطفة الذي خبره من خلال علاقة حب نوّه إليها بخفر شديد. إن هذا المسار القائم على تمثّل مختلف ميادين الحياة، إنما يندرج في منطق التكوين، كما تنبّه إلى ذلك عدد من النقد.

نلمس هذه المقاربة التكوينية، في الفترة السابقة لجبران. في **الساق على الساق** الذي صدر عام 1855، وهو أبرز أعمال تلك الحقبة، ولم يكتشفه النقد إلا في السنوات الأخيرة[18]. ألا يصح اعتبار هذا العمل المتعدّد الوجوه ـ ومنها وجهه العبر ـ أجناسي الذي ندرسه لاحقاً ـ رواية تكوينية ذات مسار مبتكر؟ (Hallaq, 2007) في

---

(16) يعبر عن ذلك **بمفهوم "الحتمية"**، التي تقابل مفهوم فلوبير inéluctabilité.

(17) نشر الجزء الأول على شكل مسلسل في "الهلال" بين عامي 1926 و1927.

(18) منها: عماد الصلح، **أحمد فارس الشدياق، آثاره وعصره** (بيروت: شركة المطبوعات، 1987)، وفواز طرابلسي وعزيز العظمة، **أحمد فارس الشدياق** (بيروت: رياض نجيب الريس، 1995)، انظر أيضاً (M. Peled, 1985, *Arabica*, t. 32).

هذه الحالة، نرى في **الساق على الساق** مسعى مزدوجاً لا يجوز تغييبه وراء ستار كثيف من أسلوب متدفّق موّاج، فهناك شخصية رئيسة تحاول أن تحدّد موقعها من مجتمعين متعارضين: أحدهما شرقي المطبوع بتسلط المؤسسة الدينية والطائفية وبالقمع الاجتماعي السياسي، يعيق قيام الفرد؛ والآخر غربي ذو معارف مركبة ومؤسسات اجتماعية وسياسية معقّدة، يشجع تفتق الفرد، ولكنه مجتمع ساذج في نفسيته، عدواني في علاقته بالآخر ودنيء في رؤيته للعالم، حسب تصور الفارياق؛ الذي ويعلن مسافته من هذا وذاك وتواطؤه معهما، فيصل بالتالي إلى توازن هشّ شديد التشاؤم، تشاؤم يتخفّى وراء دعابة الشدياق الساخرة وتهكمه الكاسح، غير أن للفارياق مسعى آخر ـ يكمل مسار الكشف عن العالم والذات ـ هو المسعى الأدبي: مسعى يكتنفه العذاب والجهد الدائم، يدفعه إلى تحديد موقعه بين تراث ثقافي عربي أُغرم بجماليته إلى حدّ الهوس، وبين حاجته المطلقة إلى إبداع أدب جديد تحتمه ضرورة التعبير عن فردية الإنسان العربي بكل حميميتها. يقتضيه ذلك في الواقع أن يجيب على السؤال التالي: كيف يصبح الإنسان كاتباً (أو شاعراً إبداعي، حسب تعبير جبران وقبله نوفاليس) في الحيز الثقافي العربي الذي تتنازعه حداثة غربية يتلمسها من بعيد ـ لا يكف من ثم عن تقليدها ـ وتراث مضنٍ من فرط تقديسه وجهله في آنٍ واحد؟ من خلال هذين المسعيين، تتجلّى ملامح مسار التكوين الاعتيادي.

إن هذا الاستعراض السريع للأعمال الروائية الرئيسية يدل على حضور تيار التكوين خلال زهاء قرن، يمتدّ على فترة ستة عقود سبقت نتاج جبران وثلاثة عقود تلته، وهو استعراض غير جامع مانع؛ لذلك لا بدّ أن نقوم بقراءة منهجية لكامل الإنتاج الروائي خلال هذه الفترة، تتيح لنا الفرصة اكتشاف أعمال أخرى تنهل من

نفس المنبع[19]. ولكنه كافٍ لتوضيح أطروحتنا هذه: إن الحداثة الروائية، الصادرة عن مقاربة جديدة للواقع قبل قيام "الواقعية الشكلية" بأمد، تجسدت أساساً في تيار التكوين الذي هيمن على أكبر الأعمال الأدبية في الرواية منذ نشأتها. انطلق هذا التيار، عندنا، من **الساق على الساق**، ثم أخذ شكلاً ناجزاً، على الأرجح، مع **الأجنحة المتكسرة** قبل أن يسري في أعمال أخرى أكثر اكتمالاً (**الأيام**، **عودة الروح**، **عصفور من الشرق**، **قنديل أم هاشم**...) وأن يتابع مسيرته بأشكال شتى حتى أيامنا هذه.

بالتوازي مع هذا التيار، ولكن مع انزياح زمني كبير، ظهر التيار "الواقعي" بالمعنى الحصري للكلمة، الذي لم يرَ النور، في نظرنا، لا مع **زينب** ولا مع إنتاج جبران؛ وهو كذلك لا يتماهى مع الرواية التاريخية على طريقة جرجي زيدان وقبله كاتب مثل سليم البستاني، ولا مع المويلحي في **حديث عيسى بن هشام** ولا مع محمود خيرت في **الفتى الريفي** و**الفتاة الريفية**، وليس في ذلك أي انتقاص من قيمتهم. نرى في الواقع تباشيره في القصة القصيرة، التي شق ميخائيل نعيمة المتخرّج من المدرسة الروسية ثم من المدرسة الإنجلوساكسونية، طريقها في محاولاته الأدبية الأولى (**مذكرات الأرقش، كان يا ما كان**)[20] ثم خلَفه الرائد محمد تيمور (**ما تراه العيون**، 1919) ثم أخوه محمود وكلاهما متخرجان من المدرسة الفرنسية؛ ومن ثم حمل يحيى حقي شعلتها. تأتي الرواية الواقعية إذاك فتسلك نفس الطريق الذي انتهجته القصة القصيرة من قبل، فكان: عيسى عبيد **ثريا**، 1922، محمود تيمور **رجب أفندي**، 1928،

(19) شأن كتاب **إبراهيم الكاتب** للمازني و**سارة** للعقاد.

(20) الأول نشر مسلسلاً عام 1917-1918 ثم في كتاب عام 1947؛ والثاني نشر مسلسلاً عام 1914 ثم في كتاب عام 1925.

طاهر لاشين **حواء بلا آدم**، 1934، طه حسين **أديب**، 1935، توفيق الحكيم **يوميات نائب في الأرياف**، 1937، توفيق يوسف عواد **الرغيف**، 1939، عادل كامل **المليم الأكبر**، 1944. وكان على نجيب محفوظ أن يدفع بهذا التيار إلى أوجه؛ فهو، وفق العبارة التي قيلت في بالزاك، "أبو الرواية الواقعية" العربية، ومثله، كوّن مدرسة ورسّخ "أزمة" في الرواية الحديثة، أزمة نشهد تباشيرها عند محمود المسعدي **السد**، 1945 وإدوار الخراط **حيطان عالية**، 1959. وبعد نجيب محفوظ، راحت الرواية الحديثة تتنوع وتتفرع، فيما هي تستند إلى المعلم وتثور في وجهه، إلى أن فرضت نفسها عليه في نهاية المطاف فانخرط فيها. فكان أن الحقبة التي أعقبت المرحلة المحفوظية الثانية ـ وهي حقبة ما بعد 1967 على وجه التقريب ـ لا تخلو من وجه شبه مع الحقبة التي أعقبت أعمال غوستاف فلوبير، في الأدب الفرنسي.

لكن إلى جانب الرواية التكوينية والرواية الواقعية، شهد القرن الذي امتد من 1855 إلى 1950 تيارات أخرى ينبغي ألا نتناساها، ولا سيّما منها: الرواية التاريخية، والسيرة الذاتية، ورواية التربية الاجتماعية، والرواية الطوباوية، وتنويعات أخرى كثيرة. يبدو لنا، في المرحلة الراهنة من البحوث الخاصة بالرواية، أن قيام مثل هذه التيارات لا يُبطل أطروحتنا. ذلك أن الرواية التاريخية العربية آنذاك ـ ولها على كل حال وضع أدبي خاص ـ تتأسّس على مقاربة تعليمية (مشوبة في غالب الأحيان برومانسية تضفي على فترة زمنية أو شخصية تاريخية صورة مثالية) أكثر مما تسعى إلى إبراز ذات فردية. أما رواية التربية الاجتماعية، التي تشمل جلَّ الإنتاج الروائي في إلى نهاية القرن التاسع عشر، أقرب إلى التربية في ميدان الأخلاق والسلوك الحميد منها إلى عملية تطوير الشخصية؛ وفرضا أنها تتقاطع

مع تياري الواقعية والتكوين، فإن ذلك لا يخولنا أن نلمح فيها المعايير الأساسية الضرورية لمقاربة الواقع. أما السيرة الذاتية فلم تظهر إلا على خطى رواية التكوين وبدايات الواقعية، ابتداءً من السنوت 1920 وبصيغة السيرة الذاتية عادة؛ وليس لها أية أسبقية. تبقي رواية "التكوين الجماعي" أو الطوباوية الاجتماعية، شأن رواية **المدن الثلاث** لفرح أنطون. إنها تستحق اهتماماً خاصاً بلا ريب، ولا سيّما أنها سابقة **لزينب** ولأعمال جبران. إنها، في نظرنا، تندرج من أحد جوانبها في رواية التكوين الفردي، ومن آخر في رواية التكوين الجماعي، القريبة الصلة بالرواية الطوباوية. وهذا النوع الهجين، الخاص بالأدب العربي في أغلب الظن، الذي لاقى بعض النجاح في منعطف القرن، نميل إلى تصنيفه في خانة "رواية التكوين الفردي والجماعي" (Hallaq, 2008)، وهو الذي سينحى مع جبران منحى نبوياً.

هكذا يتضح تماماً وبكل آفاقه موقف أول من المواقف التي وقفها جبران في وجه "الإحياء" المنصاع كلياً لمنطق التعليم والتلقين. موقف يعتمد كتابة الأنا ركناً أساسياً في إعادة تأسيس الأدب برمته. إن اللحظة الجبرانية تلقي ضوءاً جديداً على نشأة الرواية العربية وتطوّرها؛ بذلك أيضاً تؤكّد مركزيتها التي تفقأ العين.

القسم الثاني

تمهيد

جبران والقانون الأكبر

جليّ للعيان كل ما يدين به جبران **للكتاب المقدّس**، معجمياً وأسلوبياً ورمزياً. تنبّه النقد إلى هذه الظاهرة إنما عالجها معالجة سطحية، معتبراً أن جبران اعتمدها، في نتاجه الإنجليزي، وسيلة تتلاءم مع موقفه كمعلم في باب الأخلاق، وفي نتاجه العربي ـ الذي يهمنّا ـ بسبب السياق الديني الذي ترعرع فيه طفلاً[1]. فقد رأى الناقد اللبنانيّ "والمشرقي بشكل عام"، الذي غالباً ما كان يساريّاً وعلى الدوام تحديثياً، أن جبران استترَ بخطاب كتابيّ ليعبر عن نزعته احتجاجيّة استمد مضامينها من الثورة الفرنسيّة، التي اتخذها مع كافة مجايليه بمثابة مرجعيّة مطلقة. فبدا له أن هذا الخطاب، بظاهره

(1) تؤكد سير جبران تمكّنه من **الكتاب المقدّس** من خلال المراسيم الليتورجية وتعليمه الابتدائي في مدرسة القرية حيث حفظ المزامير ولما يبلغ الحادية عشر، وكذلك ميله إلى التأمّل والصلاة هروباً من محيطه العائلي (دحداح، 1994، ص 49-65؛ الطويل، 1973، ص 73؛ نعيمة، 1934؛ جبر، 1958، ص 18)، ويذكر دحداح (ص 91) أن جبران لم يحمل معه في عودته إلى بيروت لمتابعة دراسته إلا **الأناجيل**، ويضيف: "من بين قراءاته العربية الأولى كتاب **الأناجيل** التي منها استمد أسلوبه وقعه الموسيقي".

الديني ونفَسه الثوري، يمثّل أوّل تجليّات الرواية "الواقعيّة" العيد، 1979 في الثقافة العربيّة، تجليّات لا يمكن فصلها عن التحوّل الاجتماعي آنذاك. أمّا الناقد المصريّ المعاصر له، فلم يرَ في جبران غالباً سوى نموذج "ريفي" و"مثاليّ" عديم الأهميّة[2].

الواقع أن هذه المقاربة النقديّة تغفل جانباً جوهريّاً من الكتابة الجبرانيّة، أي مقصدها النبويّ. إذ إنها لا تكتفي أبداً بمحاكاة الأسلوب الكتابيّ من خلال اقتباس عناصر متفرّقة منه؛ إنها مسكونة كلياً بالكتاب المقدّس إلى درجة أنها تتخذه رحماً لإبداعها: يبثّ فيها ديناميّته، فيهيكل رمزيّتها وخيالها وبلاغتها وممارستها للأجناس الأدبية وأسلوبيّتها، من دون أن يجتزئ من إبداعها. تأتي هذه الظاهرة خير دليل على صحة مقولة وليام بليك (William Blake) الشهيرة: "العهدان القديم والجديد هما قانون الفنون الأكبر": عمِل مفهوم "القانون الأكبر" عمله على نطاق واسع في الآداب الغربيّة، خصوصاً منها تيّاري ما قبل الرومانسية والرومانسية في إنجلترا وألمانيا وفرنسا[3]: لم يصعب على جبران بثقافته العربية تبنّي هذا "القانون"، ولا سيّما وأن جذوره ضاربة في الفكر الساميّ الذي إليه ينتمي الفكر العربي: وبتبنّيه هذا القانون يكشف جبران عن مشروعه الأساسيّ، القائم على توسّله وسائل الكتابة هذه بمثابة حامل لمسعىً

(2) تناوله بالنقد اللاذع حتى طه حسين والعقاد والمنفلوطي والرافعي (مرزوق 1982، فصل 4).

(3) كان الكتاب السابقون للرومانسية مشبعين بالثقافة الكتابية، ومنهم في إنجلترا الشاعر الميتافيزيقي جون ميلتون (1608–1674)، وفي ألمانيا، حيث كان تأثير أسلوب لوثر كبيراً، في فيلاند وليسينغ. أما الرومانسيون المسكونون بحسّ ديني غامر يدفعهم إلى التعبّد فكانوا وهم ينزهون الله عن الإدراك يتخذونه شريكاً بل غريماً؛ وبسبب هوسهم بالموت شدّهم "الحنين إلى العالم" الآخر حسب تعبير ماكس ميلنر (1973، ص 136 وما يلي)، فلاذوا بالمواضيع الكتابية.

يتبنّاه ويدافع عنه من دون مواربة، يهدف إلى إرساء الأدب في منظور أنطولوجي، على طرف نقيض من مشروع الإحياء، وذلك من خلال ابتكار "كلاسيكية جديدة/ قدامة" تعيد تأسيس الأدب، بطريقة تذكّر بعض الشيء برومانسيّة "جماعة يينا": ولمدة طويلة حمل الأدب العرب دمغة ذلك المشروع الجبراني الطموح.

إيضاحاً لما سبق، نبدأ بتحليل قصّتين قصيرتين كتبهما في شبابه، مقتبستين من مجموعتين سابقتين لروايته **الأجنحة** المتكسّرة: **يوحنّا** المجنون من **عرائس** المروج 1907 و**خليل الكافر** من **الأرواح** المتمرّدة، 1908: ونعتمد في ذلك، إلى جانب المقاربة التناصّية التي تبلورت على يد الناقدين جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وجيرارد جينيت (Gérard Genette)، على منهج الناقد الكندي نورتروب فراي (Northrop Frye)، الذي يتجلّى في كتابه الأهمّ، **القانون الأكبر: الكتاب المقدّس والأدب 1984**[4]: وفيه يتقصّى أساليب **الكتاب المقدّس** من أربع زوايا مختلفة، هي منظومة الشخوص النمطية، والمنظومة الحكائية، والمنظومة المجازية والمنظومة اللسانية[5]: نستعير من فراي مقولاته الأربع هذه، بغية إلقاء الضوء على تفشّي الرمزيّة الكتابيّة في أعمال جبران.

نبيّن بعد ذلك كيف أنّ هذه المقاربة تندرج في رؤية أدبية شاملة، تجلّت لجبران بالحدس منذ بداياته قبل أن تتبلور تدريجيّاً عبر مسيرته: يستعير جبران من **الكتاب المقدّس** ديناميّته الإبداع الأدبي من دون أن يتبنّى بعده الروحي الصرف، ليعبّر عن رؤية تقيم الأدب بمثابة عنصر أساسي في حركة الكون؛ رؤية لعله أوّل من بشّر

---

(4) إضافة إلى **الكلمة الملكية** و**أدب 2** الصادرين عام 1992.

(5) مصطلحاته الأصلية هي: (Typology-Mythology-Metaphoric-Language).

بها في الفضاء العربي، ومن أهم من حمل شعلتها في العالم: من هنا يمكننا اعتباره مؤسّساً لـ "قدامة/ كلاسيكية" جديدة تردّ الأدب إلى وظيفته البدئيّة، الأنطولوجيّة بغير مواربة: بغية رسم صورة متكاملة عن هذا، سنستعين بنصوص أخرى، أدبيّة أو شبه أدبية: مقتطفات من مقالات صحفيّة، وخواطر باح بها في مراسلاته الشخصيّة، وبعض مقبوسات من مخطوطات غير منشورة أوردها وهيب كيروز في كتابه الضخم **عالم جبران الفكري** (عام 1983 و1984).

الفصل الأوّل

منظومة الشخوص النمطية

1. الفئات

أغنياء/ فقراء، سائدون/ مسودون

تتوزّع شخصيّات "يوحنّا المجنون"، على مستوى أوّل، بين مجموعتين، تضمّ أولاهما يوحنّا وبسطاء الناس من "رعاة ومزارعين" فقراء، وثانيتهما ما تبقّى من شخصيّات، سواء أشير إليها بأسمائها (سارة أمّ يوحنّا، إليشاع النبي شفيع الدير)، أم بوظائفها (رئيس الدير، الرهبان، الكهنة، الأسقف، الحاكم): تنتظم هذه الشخصيّات في فئة أغنياء/ فقراء، وهو ما يشير إليه النصّ صراحة، من خلال التعارض بين قول من قبيل "أمّا يوحنا، فمثل جميع المزارعين الفقراء لم يكن يفرّق بين أيام الصيام وغيرها، فالعمر كله كان صوماً طويلاً عنده" (ص 70)، وآخر من نوع: "الدير غنيّ عظيم"، "تتلذّذون بثمار الحقول وخمور الكروم"، "ترجّل [الأسقف] عن فرسه المزدانة بالسرج المزركشة واللجام الفضيّ [...] ولبس التاج المرصّع بالجواهر [...] ودخل دار الحاكم".

أما شخصيّتا والدَي يوحنّا فينبغي معالجتهما على حدة؛ إذ إنهما

ينتميان موضوعيّاً إلى مجموعة الفقراء، غير أنّهما يبدوان ملحقين رمزيّاً بمجموعة الأغنياء، بسبب صفتين متفاوتتين في الأهميّة تلازمهما: فهما غير قادرين على العمل بسبب تقدمهما في السن (إنهما "شيخان"، ص 80)، يعشيان من عمل ابنهما، حسب قول الأب: "هو يعولنا في أيام الشيخوخة ويذرف عرق جبينه من أجل الحصول على حاجتنا" (ص 80)؛ وأهمّ من ذلك أنهما يتبنيان رؤية الأغنياء للعالم: فالأب يمنع ابنه من قراءة العهد الجديد انصياعاً منه لتعليمات الإكليروس [...] (والده الذى منعه عن تلاوة ذلك الكتاب، لأنّ الكهنة ينهون بسطاء القلب عن استطلاع خفايا تعاليم يسوع" ص 69)؛ "وكان على الدوام يعتبره مجنوناً، مؤيداً بذلك رأي مجموعة الأغنياء فيه كم عارضتِني يا سارة عندما أقول لكِ إن ولدنا مختل الشعور، [...] رئيس الدير الوقور قد قال لكِ اليوم ما قلته أنا منذ سنين" (ص 76): من هذا المنظور، يتصرّف والدا يوحنّا وكأنهما من مجموعة الأغنياء.

من الواضح أن هناك تماثلاً بين فئة أغنياء/ فقراء هذه وفئة **سائدون/ مسودون**: فبالسائدين تناط عبارات شأن "عصا"، "شرطة" أو "سلطة"، بينما تلتصق بالمجموعة الثانية ألفاظ مثل "بوساء" أو "خضوع"، كما تبدو في تأمّلات يوحنّا: "ههنا رؤساء وزعماء لهم من سلطتهم حياة أشبه شيء بأشجار السرو ذات الاخضرار الأبديّ، وهناك بؤساء وزارعون لهم من خضوعهم حياة تشابه سفينة، ربّانها الموت وقد كسرت الأمواج دفّتها، ومزّقت الرياح شراعها" (ص 77): يتبلور ذلك التماثل في لوحة مؤلّفة من صورتين على طرفي نقيض: "ههنا الاستبداد القاسي، وهناك الخضوع الأعمى": إنّ هذا التماثل يكشف عن رمزيّة اجتماعيّة سبق للنقد أن أبرزها: التناقض ما بين الشعب والسلطة، مدنيّة كانت أم دينيّة.

عهد قديم/ عهد جديد

أسماء العلم

إن تصنيف الشخصيّات في الفئتين السابقتين لا ينجلي تماماً إلا في تمفصله، على مستوى كتابي، مع فئة العهد القديم/ العهد الجديد) من الآن فصاعداً: ع. ق/ ع. ج. ونشير بدءاً إلى أنّ جميع الشخصيّات تندرج بصورة مباشرة أو غير مباشرة، من خلال أسمائها أو وظائفها، في التآلف الكتابي هذا: الأمر جلي بالنسبة لأسماء مثل يوحنّا/ سارة/ إليشاع، أو لألقاب شأن أسقف/ رئيس الدير/ رهبان/ كهنة؛ نلحق بها اسمين يقومان مقام "فاعل" واحد كليّ الحضور: الأول يسوع، الذي اتخده يوحنّا صديقاً أميناً[1]، والذي تملأ النصّ أقواله المقتبسة من **الإنجيل** وبها يتحاجج الطرفان المتخاصمان: أمّا الثاني، الذي يشير إليه النصّ إيماءً لا تصريحاً، فهو إبراهيم: اسم يصح إطلاقه على والد يوحنّا، من حيث هو ربّ الأسرة والشيخ، والضامن لشرعية أحكام المؤسسة الدينيّة حين يضحي بابنه، ومن حيث إنه زوج لامرأة اسمها سارة: أما ممثّلو السلطة، أي الحاكم وشرطته، فمن الواضح أنّهم لا يندرجون مباشرة في التآلف الدينيّ، إلا أنّهم ترتبطون به نفس العلاقة التي تربط "الحاكم وجنوده" بكبير الكهنة، في محاكمة يسوع: إنّهم أعوان المؤسسة الدينيّة، ذراعها الدنيويّة، حسب القول التالي: "جاء أحد الكهنة وقبض على يوحنّا وأسلمه للشرطة، فقادوه إلى دار الحاكم"؛ قول يطابق حرفيّاً، أو يكاد، حكاية محاكمة يسوع في **الإنجيل**[2]:

(1) "هكذا صرف يوحنا شبيبته بين الحقل المملوء بالمحاسن والعجائب وكتاب يسوع المعقم بالنور والروح" (**أ. ك.**، ص 69).

(2) قارن ما بين "جاء أحد الكهنة وقبض على يوحنا وأسلمه للشرطة فقادوه إلى دار الحاكم" وما ورد في **إنجيل يوحنا** (19، 28): "ذهبوا من عند قيافا إلى دار الحاكم".

فمن الجلي إذاً أنّ الحاكم وشرطته يلعبون في هذه القصّة دور بيلاطس النبطي والجنود الرومان في محاكمة يسوع، مما يخولنا أن ندرجهم من دون حرج في التآلف الدينيّ.

اعتماداً على ما سبق، نستأنف التحليل فنقترح تصنيفاً مؤقّتاً لمجموعتين من الشخصيّات في إطار **ع. ق/ ع. ج.** نتناول أولاً شريحة أسماء العلم: من المنطقي أن نصنّف في مجموعةٍ واحدةٍ أسماء سارة، إبراهيم، وأليشاع (وهو شفيع الدير ويشير إلى كافة قاطنيه، رهباناً ورئيساً)، فكلها تحيل بشكل قاطع إلى العهد القديم طالما أنّها تشير إلى الأب المؤسّس، إبراهيم، وزوجته سارة ـ وهما أبوا الشعب العبراني ـ ثم النبي أليشاع الذي يحتل مركزاً مرموقاً بين أنبياء اليهود الذين يعتقدون أنه ارتفع إلى السماء على مركبته النارية: ونجد في الطرف المقابل أولاً يوحنّا، وهو اسم يطلق على شخصيّتين أساسيتين في العهد الجديد: يوحنّا المعمدان ويوحنّا الرسول: أولهما يعرف بـ "السابق"، أي من سبق ظهور المسيح العلني مبشّراً بعهد جديد، ومن أعلن يسوع للملأ حين عمّده في نهر الأردنّ (**إنجيل لوقا** 15، 17): وأما الثاني، فهو يوحنا الإنجيلي الذي بلّغ العالم كلام يسوع وأنبأ عن رجوعه الأخير في سفره "رؤيا يوحنا": وكلا الشخصيتين تمثلان ولا شكّ رمزين أساسيّين في العهد الجديد.

هناك شخصيات أخرى، يشار إليها بألقابها أو وظائفها لا بأسمائها، تلتحق بشريحة ع. ق. وذلك من خلال دلالات سيّاقيّة محدّدة: ولنبدأ بالأسقف: لا لبس في أنّ صفة "أسقف" تحيل إلى سياق مسيحي، سوى أنها تقترن في هذه القصّة بمصطلحين توراتيين هما "الهيكل" و"الكهنة": تستخدم قصّة جبران المصطلح الأوّل للإشارة إلى "كنيسة": "وكان قد تمّ بناء الهيكل الجديد المتعالي

بين المساكن في مدينة بشّري" (ص 76): غير أن التقليد المسيحيّ الشرقيّ، الذي يشكّل الإطار الثقافي لهذه القصّة، لا يسمّي الكنيسة هيكلاً ـ وهو المصطلح الذي يرمز بامتياز إلى هيكل سليمان ـ إلا نادراً ومجازاً: أضف إلى ذلك أن النصّ يستخدم مصطلح كنيسة للإشارة إلى دار العبادة إيّاه، إنّما حين ينظر إليه بعيون الفقراء: [إنّهم] جماعة من الفقراء والمساكين الذين أتوا من القرى والمزارع الصغيرة يشاهدون بهجة هذا الفصح والاحتفال بتكريس الكنيسة": هكذا، تبدو دار العبادة تلك ملحقةً بالفضاء التوارتيّ من خلال استعمال عنصر إنشائي، ومن طريق ما يشبه "العدوى الدلاليّة"، يلتحق بالفضاء التوراتي الأسقف الذي يقيم فيه المراسيم الدينية.

الآليّة نفسها تنطبق على "كاهن": يستعمل القاموس المسيحي هذه المفردة في النصوص المكتوبة: أمّا التقليد الشفويّ الدارج فيستخدم حصراً مصطلح "خوري"، فيما يفرد لفظة "كاهن" للإشارة إلى رجال الدين في الديانات القديمة وفي اليهوديّة، وينسحب ذلك أيضاً على تعبير "رئيس الكهنة"، وهو لقب لرأس الكهنة اليهود الوارد في محاكمة يسوع في **الإنجيل**: من الواضح إذاً أنّ التمايز ع. ق./ ع. ج. قائم فعلاً في هذه الحال: يمكننا رصد هذه الظاهرة على امتداد المعجم الجبرانيّ، المتأثّر إلى حدّ بعيد بالمفردات الشفويّة والشعبيّة، هكذا حصر جبران استخدامه مصطلح "كاهن" في سيّاق دلالي سلبيّ، بينما ترك لكلمة "خوري" معنى أكثر حيادية[3]، أو على أقلّ تقدير، أقلّ عدوانيّة، هكذا، فإنّ

(3) باستعماله كلمة كاهن وجمعها كهّان، التي تحيل في المعجم القديم "الوثنية" و"الجاهلية"، يندّد بجوهر تلك الوظيفة. أما كلمة "خوري" (الخوري إلياس أو الخوري سمعان الواردة في قصته **الشيطان**) فتشير إلى موقف حيادي متسامح، ربما لأنها مرتبطة هنا بذات فردية من أبناء الشعب.

صلاحية الدلالة التي أشرنا إليها في حديثنا عن "أسقف"، وكذلك التباس المعنى المقصود في "كاهن"، كلاهما يحملان دلالات مهمة نستعين بها لتحديد المقولة الثنائية ع. ق./ ع. ج. فلنكتفِ الآن بالإشارة إلى أنّ شخصيّات الأسقف والحاكم والشرطة تنتمي جميعها إلى فضاء ع. ق.، وكذلك القول عن "كاهن" الذي يقوم نقيض "خوري".

النموذج والنموذج المقابل

إضافةً إلى الأعلام، الأسماء منها والألقاب، ثمّة مجال آخر تتجلّي فيه فئة ع. ق/ ع. ج، وهو مجال النماذج أو توصيف الشخصيّات: ينكشف هذا المجال خصوصاً عبر يوحنّا، وعبر شخصيّات أخرى تتعارض وإياه: إن النموذج اليسوعيّ (صفة منحوتة من "يسوع") يتملّك بالكامل شخصيّة يوحنّا، الذي لشدّة التجاور بينه وبين النص الإنجيلي "يقرؤه في ليالي الشتاء بعد أن يخلد والداه للنوم، أو في نهارات الصيف الطويلة حين يقود قطيعه إلى المراعي" يتبطّن ذلك النموذج، بحيث إنه لا يني يعيد إنتاج خطابه وسلوكه ويتبنّى مساره: فخطاب يوحنّا مشبع باقتباسات من خطاب يسوع، تكاد تكون حرفيّة في غير موضع (انظر الجدول الإجمالي للخطاب)، سواء في حجاجه أمام الرهبان ورئيسهم، أم في الخطبة التي يلقيها على الناس المجتمعين في عيد الفصح: وكذا القول عن سلوكه الذي يماثل سلوك يسوع حتى في حركاته (انظر الجدول الإجمالي للسوك).

الجدول الإجمالي للخطاب

.1	لا أملك ولا بارة.	**.1**	وجاءت أرملة فألقت بارة (مرقس 12، 14).
.2	لماذا تتلاعبون بتعاليم هذا الكتاب: أيّها المراؤون.	**.2**	أيّها الكتبة والفريسيّون المراؤون (متّى 22، 12).
.3	ويلٌ لكم: ويلٌ لكم: ويلٌ لكم وألف ويل.	**.3**	الويل لكم: الويل لكم (متّى 22، 33، 13).
.4	إذاً يأتي ابن البشر ثانيةً.	**.4**	فاعلموا أنّ ابن البشر قريبٌ على الأبواب (متّى 24، 32).
.5	يخرّب أديرتكم ويلقي حجارتها في الوادي.	**.5**	أترى هذا الهيكل؟ لن يُترك فيه حجرٌ على حجر دون أن ينقض (مرقس 13، 1) سوف يأتي يوم يلقاك أعداؤك بالمتاريس ويدمّرونك ولا يتركون فيك حجراً على حجر (لوقا 19، 43 ـ 44).
.6	المحرّكون بالصلاة شفاهكم وقلوبكم جامدة كالصخور.	**.6**	أيّاكم والكتبة: إنّهم يأكلون بيوت الأرامل وهم يظهرون أنّهم يطيلون الصلاة (لوقا 20، 46 ـ 47).
.7	فلم تزوروا مريضاً ولم تعزّوا حزيناً، ولم تطعموا جائعاً ولم تؤوا غريباً.	**.7**	جعت فما أطعمتموني وكنت غريباً فما آويتموني..: مريضاً وسجيناً فما زرتموني (متّى 25، 42 ـ 43).
.8	وجرّوه إلى حجرة مظلمة.	**.8**	وذلك الخادم الذي لا خير فيه ألقوه في الظلمة البرانية (متّى 25، 30).

9.	خنقت أشواك الوعر أعناق الزهر.	9.	ووقع بعضه [البذر] الآخر على الشوك فارتفع الشوك فخنقه (متّى 13، 7).
10.	اغتصبوا ما لهم وما لله.	10.	أعطوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله (مرقس 12، 16).
11.	انقسموا على ذواتهم وتخاصموا.	11.	كلّ مملكة تنقسم على ذاتها تخرب (متّى 12، 25).
12.	انظر أيّها الراعي الصالح.	12.	أنا هو الراعي الصالح (يوحنّا 10، 11).
13.	في أجساد المعوزين النائمين على أسرّة حجريّة يتمنّون القوت الذي يرمي به قسس الدير إلى خنازيرهم المسمّنة ولا يحصلون عليه.	13.	كان يشتهي أن يملأ بطنه من الخرنوب الذي كانت الخنازير تأكله فلا يعطيه أحد (لوقا 15، 16).

الجدول الإجمالي للسلوك

1.	ويوحنّا يتألّم مع الإله بالجسد ويتمجّد معه بالروح.	1.	الروح نشيط، أمّا الجسد فضعيف (متّى 26، 41).
2.	ماذا فعلت لأكون مجرماً ولماذا قبضتم عليّ؟	2.	أعلى لصّ خرجتم تحملون السيوف والعصيّ لتأخذوني؟ (يوحنّا 26، 55).
3.	فتهلّل وجهه وشعر بلذّة روحيّة.	3.	فتهلل وجهه كالشمس وتلألأت ثيابه كالنور (متّى 17، 2).
4.	شعر بأنّ في الهواء روحاً تنتدبه واعظاً عنها.	4.	وإذا صوت من الغمام يقول: هذا هو ابني المختار فله اسمعوا (لوقا 9، 35).

.5	وكان يوحنّا واقفاً بين الرعاة والمزارعين على رواق مرتفع، فتقدّم إلى طرف الرواق ورفع عينيه وأشار بيده نحو العلاء، وصرخ قائلاً. . .	.5	فلمّا رأي الجموع، صعد الجبل وقعد واخذ يعلّمهم قائلاً: متّى (5، 1).
.6	جاء أحد الكهنة وقبض على يوحنّا وأسلمه للشرطة.	.6	اجتمع الكهنة مع الشيوخ..: ثمّ أوثقوا يسوع وساقوه، وسلّموه إلى بيلاطس (مرقس 15، 1).
.7	فقادوه إلى دار الحاكم.	.7	وذهبوا بيسوع من عند قيافا إلى دار الحاكم (يوحنّا 18، 21).
.8	ولمّا استنطقوه لم يجب بكلمة.	.8	فسأله أسئلة كثيرة فلم يجب بكلمة (لوقا 23،9).
.9	فقال أحدهم: أحسست بقشعريرة سحريّة تهزّ قلبي عندما سمعت صوته فهو يتكلّم بقوّة غريبة.	.9	فقال أحدهم، أما كان قلبنا متّقداً في صدرنا حين حدّثنا في الطريق وفسّر لنا الكتاب؟ (لوقا 24، 32) ما تكلّم إنسان مثل هذا الرجل (يوحنّا 7، 47).

فإذا اعتبرنا مسار كل من يسوع ويوحنّا لاحظنا تماثلا في المسارين من حيث الشوط ومن حيث المواصفات، مع استثناءات قليلة: كلاهما وحيد أبويه، وسليل أبوين شيخين علماً أنّ التقاليد الأيقونيّة المسيحيّة تصوّر يوسف النجّار بملامح رجل مسن: وكلاهما يبدأ حياته العلنية في مطلع سنّ النضج: يسوع في الثلاثين، ويوحنّا في نهاية سنّ الشباب: "هكذا صرف يوحنّا شبيبته" بهذه الجملة يختم النص وصفه لحال الشخصيّة في بداية مسارها قبل دخولها طور التحوّل: كلاهما كذالك يكرّس طاقاته ليحمل مؤسسة متحجّرة فاسدة على الأخذ بتأويل صحيح للنصوص الدينيّة. يسوع واجه الكهنة

والفريسيين، ويوحنّا رهباناً يُفترض بهم أن يبرهنوا بحياتهم على صحّة **الإنجيل** الذي ائتمنوا عليه تلك مهمته في القسم الأوّل من القصّة: وكلاهما، أخيراً، يكلّل مسيرته بمرحلة "آلام" تتمّ في فصل الربيع، أثناء عيد الفصح، مرحلة يستهلها بموقف عنيف (يسوع يطرد التجار من الهيكل، ويوحنّا يلقي خطبة يتعرّض فيها للأسقف بألفاظ لاذعة)، ثم تختتم بعنف يقع كلاهما ضحيته: يُجرّ يسوع إلى المحاكمة أمام هيئة دينيّة ثمّ هيئة مدنيّة، ثم يحكم عليه بالموت، أما يوحنا فيحاكم وينتهي إلى موت رمزيّ من خلال تشخيص حالته بأنها جنون. تتشابه حالة الشخصيّتين كذلك في نهاية المسار، إذ يمُجّد يسوع فعلاً بقيامته من بين الأموات، وأما فيعلن عن وقوعه العتيد؛ ألا يتختم النص بهذه الجملة المفعمة بنفس نبويّ: "أنتم كثر وأنا وحدي، فقولوا عنّي ما شئتم، وافعلوا بي ما أردتم، فالذئاب تفترس النعجة في ظلمة الليل، ولكن آثار دمائها تبقى على حصباء الوادي حتى يجيء الفجر وتطلع الشمس".

لا بأس من إضافة عنصر آخر يتقاطع عنده مسار الشخصيّتين، يعبر عنه النص مجازاً ولكن بوضوح من خلال صورة الراعي: فمن جهة يُشار إلى المسيح مجازاً، كما هو معروف، بـ "الراعي الصالح" (يوحنا، 10، 1 ـ 16)؛ أما يوحنّا فهو "الراعي" بالمعنى الحرفي للكلمة، راع ينذر حياته لقطيعه، فإن ضلّ سعى إثره مغامراً بها شأن "الراعي الصالح".

مقابل هذه المجموعة تقوم مجموعة أخرى من الشخصيات على طرف نقيض للنموذج اليسوعيّ: يندرج فيها الأسقف كما يبدو في موكبه قبل إحياء عيد الفصح، فسلوكه يتناقض كلياً وبكل تفاصيله مع سلوك يسوع عند دخوله الأخير إلى أورشليم (متى، 21، 1-11)، إن استقبال الأسقف شعبيّ ولا شك، غير أنّ من ينظّمه ويؤطّره هم ممثلو الكنيسة والسلطة المدنيّة الرسميون: "خرجوا صفوفاً صفوفاً

على الطريق وأدخلوه [الأسقف] المدينة بين تهاليل الفتيان وتسابيح الكهنة وأصوات الصنوج وطنين الأجراس والنواقيس [...] وقابله الأئمة والزعماء بمستطاب الكلام، مرحّبين به بالقصائد والأناشيد المصدّرة بالمديح والمذيّلة بالتبجيل" (ص 76)، وحين لا يكون في استقبال يسوع سوى بضعة أطفال يحملون الشعانين ويردّدون المزامير، يصل الأسقف على جواده المزركش بعناية وبثيابه الباذخة، "ولما ترجّل عن فرسه المزدانة بالسرج المزركش واللجام الفضيّ [...] ارتدى الملابس الحبرية الموشّاة بالذهب، ولبس التاج المرصّع بالجواهر، وتقلّد عصا الرعاية المنمّقة بالنقوش البديعة والحجارة الكريمة"، أمّا يسوع، فيدخل أورشليم بلباسه المتواضع، على ظهر "جحش بن آتان".

نجد نفس التناقض في السلوك لدى رئيس الدير الذي، خلافاً ليسوع، لا يحمل قلبه ذرّة رحمةٍ للفقراء، حتى أنه يطالب المرأة العجوز بتعويض عن حفنة عشب رعتها بهائمها في أرض الكنيسة، ولا يرى بأساً في أن تتخلّى له العجوز، لقاء ذلك، عن أثمن ما تملك، أي قلادة أهدتها إيّاها أمّها في زفافها: إنّ فعل الرئيس يبلغ من القسوة النفسية مبلغ الوحشية، لما لهذا العقد من قيمة رمزيّة لدى صاحبته: أخيراً، يبدو التناقض جلياً حين يورد الرئيس مثلاً أتى على لسان يسوع بعد أن يقلبه رأساً على العقب قائلاً: "الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرّسون".

II. الأنماط

النمط والنمط المقابل

هكذا إذن تنشأ فئة ع. ق/ ع. ج، المشابهة للفئتين السابقتين: أغنياء/ فقراء وسائدون/ مسودون. بإدراج هذه الفئة يفعّل النصّ

تصنيفاً ذا طابع كتابي، يمنح العالم القصصي أبعاداً رمزيّة في غاية القوّة. إذ إنّه، بفضل تفاعل "النمط والنمط المقابل "في منظومة الشخوص التي يصفها فراي (Frye)، يدخل النصّ في ديناميّة نبوّية ذات بعد كوني، ففراي يكشف عن شبكة من العناصر المتقابلة بين مختلف الشخصيّات الكتابيّة، يطلق عليها اسم "منظومة الشخوص النمطية"، ويلجأ في قراءته إلى مفهوم لاهوتي يرقى إلى ما قبل آباء الكنيسة (ما بين القرنين الثالث والخامس)، أي إلى عهد رسل المسيح، يُعرف بـ "تاريخ الخلاص"[4]؛ ولكنه يقاربه حصراً بأدوات أدبية. فالمنظومة النمطية، كما يقول فراي، هي "صورة لخطاب تتحوّل بنيته في الزمن. فحين ينتمي النمط إلى زمن ماضٍ، يقابله في الحاضر نمط آخر ـ نسميه النمط المقابل ـ ؛ وحين يظهر النمط في الحاضر، يقوم كذلك في المستقبل نمط يقابله". ويضيف: "إنّ ماهية المنظومة النمطية بوصفها صيغة فكرية، في ما تستلزمه من معطيات مسبقة وما تفضي إليه، في نفس الوقت، من نتائج، هو في الواقع نظريّة في التاريخ، أو، بتعبير أدقّ، في العمليّة التاريخيّة. فهي تقوم على افتراض أنّ للتاريخ معنى وسبباً، وأنّ معناه وعلّة وجوده يتّضحان عبر أحداث لاحقة تقع عاجلاً أم آجلاً، تفسّر ما سبقها وتكون النمط المقابل لما حدث سابقاً". بذلك، يصبح آدم والطوفان، تمثيلاً لا حصراً، نمطين يقوم المسيح والمعمودية المسيحيّة نمطين مقابلين لهما لاحقاً: إنهما صيغتان يفضي إليهما التاريخ ليتحقّق من خلالهما ما أتى سابقاً ويبلغ صورته الأكثر اكتمالاً.

(4) يشير إلى المسار المعروف في الأديان التوحيدية بمراحله الثلاث: الخلق الحياة في جنة عدن، ثم السقوط أو الخطيئة وأخيراً الوحي (مسيح، نبي) المبشّر بالخلاص. تبنّى هذا المسار بصيغة أخرى الفكر اليوناني ثم استعاده الفكر الرومانسي الألماني ولكنه نسب الخلاص إلى الشعر.

إن طبقّنا هذا التصوّر على أعمال جبران، نقع على منظومة يشكّل فيها يسوع وشخصيّات العهد القديم وجهين نمطين. يحدّدان مسبقاً وجهين نمطين مقابلين لهما وينبئان بقدومهما. هذان الوجهان النمطيان المقابلان يتجسّدان في وجه يوحنّا الكافر ووجه ممثلي المؤسستين الكنسيّة والإقطاعيّة الذي يقوم نقيضاً لوجه يوحنا، تماماً كما تتناقض شخصيّات العهد القديم مع شخصيّة يسوع. وهنا يكمن الجانبّ النبوي، حيث إنّ انتصار العهد الجديد ـ ممثّلاً بيسوع ـ على العهد القديم يبشّر بانتصار نمطه المقابل، يوحنّا الكافر، حتى وإن لم يُنجز هذا الانتصار في نهاية القصة وبقي بشارة بمستقبل فاضل. تضع هذا الديناميّة حكاية جبران في قلب صراع كونيّ. فآليّات تمفصل الأنماط وأنماطها المقابلة تخوّلنا، من طريق القياس، أن نفهم تسلسل المراحل منذ بدايات العالم الأولى. هكذا تتمفصل حكاية جبران على تاريخ الخلاص برمته، أو أقله على تاريخ الصراع بين الخير والشرّ، بين الروح والمادّة.

إنّ هذا التمفصل يتحقّق بفضل ما يسمّيه فراي "تجميد" **الكتاب المقدّس**، أي اعتباره كتلة واحدة مكتملة، تحكمها قوانين خاصّة ذات طابع نمطي. من هذا المنظور، لا يكون يسوع نمطاً ليوحنّا الكافر وحسب، بل هو، في الوقت عينه، النمط المقابل لنمط سابق له، أي آدم، من دون أن ننفي بالطبع وجود نقاط اتّصال أخرى بين الشخصيّتين. بالمحصّلة، يصبح يوحنّا الكافر امتداداً لتلك الشخصيّة البدئيّة، آدم. تحيلنا هذه الإشكالية إلى مقصد لا يمتّ بصلة إلى ما اعتبره النقد هاجس جبران الرئيسي، عنيت التحرّر الاجتماعي. فهذا يبقى هدفاً جزئياً محلياً محصوراً بزمان ومكان، بينما مقصد جبران يقوم مقصداً إنسانياً جامعاً، لأنه منخرط في واحدة من أقدم المنظومات الفكرية الماورائية أو "المثيولوجيّات" بالمعنى

الأنثروبولوجي الحديث وأكثرها تأثيراً، وهي التي تضفي بعداً كونياً على مقصد يبدو للوهلة الأولى محلّياً خاصّاً، وتدرجه في ديناميّة تطوّر الإنسانيّة والكون.

صورة الفئة ع. ق/ ع. ج

يضيء منطق النمطية هذا جانباً أهملناه حتى الآن، وهو مضمون ما أطلقنا عليه اسم "عهد قديم وعهد جديد" في إطار **الكتاب المقدّس**. فإن التزمنا بحرفيّة التحليل المقترح أعلاه، فقد نستنتج أن المجابهة قائمة في نص جبران بين عالمين محددين تاريخياً: عالم العهد القديم وعالم العهد الجديد، أي بين عقيدتين تتناقضان: اليهوديّة (التي يحيل إليها العهد القديم) والمسيحيّة المشار إليها بالعهد الجديد. لكنّ هذا التصور لا يمتّ بأية صلة لمقصد الحكاية الجبرانيّة، إلا في ما يتعلّق بالدور الأساسي الذي يلعبه ذلك الوجه التاريخي الذي اسمه يسوع الناصري في فكر جبران. الواقع أن مقصد جبران يتجلّى حقيقةً في التناقض الذي يقيمه بين شخصيّة يوحنّا الكافر وبين المؤسسة الكنسية (رئيس الدير والأسقف). فهذا التناقض لا يحيل على حالة بعينها وليس وليد ظروف طارئة. إنه، على العكس، تناقض يكاد يكون مطلقاً، يعمل عمله حتّى داخل العهد الجديد نفسه (المسيحية)، حيث يعتمل تناقض حادّ بين "روح النصّ" وبين "حرف النص". من الواضح أن الحجج التي يسوقها رئيس الدير ضدّ يوحنّا تستند بشكل شبه كامل إلى **الإنجيل**. وهي، من وجهة نظر شكليّة، حجج دامغة. على سبيل المثال، عندما يحاول يوحنّا إنكار مسؤوليّته عن الأضرار التي سببها قطيعه حين شرد، يجيبه رئيس الدير بأن" الراعي هو المسؤول عمّا تخرّبه مواشيه". وبسكوته عن الجواب، يُقرّ يوحنّا بسلامة الحجّة، بما أنه يعتبر نفسه راعياً صالحاً، على مثال يسوع القائل: "أنا هو الراعي

الصالح". يحصل الأمر ذاته حين يطالب ممثّل الكنيسة يوحنّا بالتعويض من حرّ ماله عن الضرّر، فلا يجد يوحنا ما يعترض به على حجّة رئيس الدير المقتبسة بشكل شبه حرفي من **الإنجيل**: "اذهب وبع قسماً من حقلك وعد بثلاثة دنانير، فخير لك أن تدخل السماء بلا حقل من أن تكتسب غضب أليشاع العظيم باحتجاجك أمام مذبحه، وتهبط فى الآخرة إلى الجحيم حيث النار المؤبدة" (73)، والحالة نفسها تتكرّر حين يشرع رئيس الدير في تبرير مبدئه الشائن الذي يبرّر سلب الغني لمال الفقير: "هكذا يقول يسوع المسيح: "مَن له يُعطى ويُزاد، ومَن ليس له يؤخذ منه." الطرفان يبنيان منطقهما على نصّ **الإنجيل** ويعلنان التزامهما بسلوك المسيح. سوى أنّ وفاءهما لهذه المبادئ لا يستند إلى نفس المرجعيّة. فأحدهما يستحضر حرف النصّ ـ وكل مؤسّسة تحتاج إلى مثل هذا، والدير من هذه المؤسسات ـ بينما يحيل الآخر إلى روح النصّ، وهو في جوهره طاقة تمرّد لا تكون النبوءة إلا بها؛ ويوحنّا الكافر من هذه السلالة.

من الضروري أن ندرك أهمية ما سبق على ضوء هذه المنظومة النمطية، وبالتالي أن ندرك كيف تندرج الحكاية في المنظومة الحكائية الكتابيّة. فوفق هذا المنطق لا تقوم نقطة الفصل بين اليهوديّة من جهة وبين المسيحيّة من جهة أخرى، بل بين حرفيّة النصّ وروح النصّ، أي بمعنى آخر بين النبوّة والمؤسسة؛ وذلك ما يضفي على شخصيّة يوحنّا بعداً إنسانياً جامعاً يجعل منه الوجه النمطي المقابل للمسيح. فالمسيح يندرج في التقليد الكتابي ليستأنف تيار الروح، تيار النبوة، في مواجهة تيار الحرف والمؤسسة. فيبدع عهداً جديداً في وجه عهد قديم لا يسعى إلى إلغائه بل إلى تكميله ليبلغ به إلى ملء جوهره. وكذا الأمر بالنسبة ليوحنّا: إنه يندرج في تيار المسيحيّة، المولودة من رحم اليهوديّة، ولكنه يختار الولاء للمرجعيّة التي تبناها المسيح،

فيؤسس بذلك ما يمكن اعتباره "عهداً جديداً ثانياً" مقابل عهد جديد سابق، فيعيد إليه بهاءه النبويّ الأصلي. إنه لا يسعى لاستعادة نقاء أصول المسيحية، كما أن المسيح لم يسعَ لاستعادة نقاء أصول اليهودية ـ فذلك منطق "الأصولية" المعروف ـ بل، على العكس، يندرج يوحنّا في حركة دينامية ما تزال تتدرّج من وجه نمطي إلى وجه نمطي مقابل منذ بداية الكون وحتى نهاية الدهور حيث تبلغ ملءها عند الظهور الثاني للمسيح. وما قصة جبران هذه سوى بشارة لا تنقطع بتجلي المخلّص تجلياً نهائياً، إنها نبوءة مشرعة على اللانهاية.

III. الفئات والأوجه النمطية في خليل الكافر

إن هذه الحركية النمطية، التي لمسناها في **خليل الكافر**، تكاد تنطبق كلياً على **يوحنّا المجنون**. فهذه القصة تكمّل الأولى، غير أنها تنقل وجه العدو من الإكليروس إلى الإقطاع، والواقع أن الأدوار تتبدّل لا غير: ففي الأولى، تقوم السلطة المدنيّة بدور المساعد لسلطة الإكليروس؛ إنها الذراع الدنيويّة التي تتسلّح بها السلطة الدينية؛ ولذلك كان البطل يواجهها بسلاحها الخاص أي سلاح الدين. أمّا في خليل الكافر فالحكاية معكوسة: الكاهن ملحق بسلطة الحاكم؛ لذا يلجأ البطل في مجابهته الحاكم إلى منطق سياسي، مرتكز في الواقع إلى أساس ديني خفي. لكنّ ذلك التبدّل ليس بذات تأثير في طبيعة الفئات، والسارد يعلن صراحة عن توزيع الأدوار إلى فئتي أغنياء/ فقراء وسائدون/ مسودون، ويؤكّده من خلال سرده المشبع بإنشائية معبرة عن انفعال واضح: " منذ ابتداء التاريخ إلى أيامنا هذه، والفئة المتمسّكة بالشرف الموروث تتحالف وتتفق مع الكهّان ورؤساء الأديان على الشعب [...] ابن الشرف الموروث يبني قصره من أجساد الفقراء الضعفاء، والكاهن يقيم الهيكل على قبور

المؤمنين المستسلمين. الأمير يقبض على ذراعي الفلاح المسكين والكاهن يمد يده إلى جيبه" (141). هكذا تتقاسم المجموعتان نفس الأدوار: من جهة خليل ومعه مريم وراحيل ويوسف الرامي والشعب بأكمله، ومن الأخرى الشيخ عبّاس يؤازره الكاهن وجماعة دير مار قزحيّا. فتكون الفئة ع. ق/ ع. ج. سارية المفعول كالمعتاد، إنّما بفروق طفيفة عما كانت عليه في هيكلية القصّة السابقة.

مجموعة الشيخ عبّاس ومؤازريه تدخل في معسكر الأغنياء والسائدين؛ وذلك لأن دير مار قزحيّا، وهو أقدم الأديرة المارونيّة، يُنسب إلى قديس يحيل اسمه إلى العهد القديم من خلال دلالتين: يوحي بقِدَم يناهز قدم العهد القديم من **الكتاب المقدّس**، ويترابط بعلاقة تجانس صوتي واضحة مع أحد أنبياء العهد القديم، حزقيال (قزحيا/ حزقيال). فهو، والحالة هذه، يلعب الدور الذي يلعبه أليشاع في القصّة السابقة. يكادان أن يكونا وجهين متماثلين، على أكثر من صعيد. أما عبارة "الشيخ عبّاس"، فتندرج بدورها في نفس المنطق. فهناك تماثل في الوظيفة، بما أن السلطة المنوطة به هي نفسها التي تناط بجماعة دير مار قزحيّا؛ وهناك تجاور مكاني، بسبب قربهما جغرافيّاً؛ وهناك، علاوة على ذلك، تطابق لغوي بين الاثنين، وذلك على مستويين: مستوى مرجعي أولاً، بما أن اسم العلم في الحالتين ـ"شيخ عبّاس" و"مار قزحيّا -"يدلُّ على شخص وبآنٍ واحد على مكان (دير وقرية)؛ ومستوى بنيوي ثانياً، باعتبار أنّ التعبيرين مركبان من لقب مردوف باسم علم (مار + قزحيّا = شيخ + عبّاس)، مما يقيم بينهما علاقة تماثلية. فالتماثل قائم بين اللقبين، إذ يشيران كلاهما إلى تميّز فريد أو إلى نوع من الاصطفاء: اصطفاء ربّاني في حالة" مار" بمعنى قدّيس، واصطفاء متوارث في حالة "شيخ"، والتماثل قائم بين الاسمين أيضاً، قزحيّا وعبّاس، إذ

يستحضران كلاهما عالماً قديماً قاسياً عفا عليه الزمن: الأوّل يستدعي، عبر صلته الصوتيّة بالعهد القديم، أحداث سِفر حزقيال المأسوية[5] من "سبي بابل" إلى الإنذار بهدم هيكل سليمان؛ والثاني يستدعي وجه مؤسس الدولة العبّاسيّة الرهيب، أبي العبّاس المعروف بـ "السفّاح"[6].

أما المجموعة التي تحيل إلى العهد الجديد فهي فئة "فقراء ومسودون". هنا أيضاً، لا بدّ من بعض الإيضاح. مريم وسمعان الرامي يحيلان مباشرة إلى شخصيّتين مركزيّتين في العهد الجديد، لقربهما الشديد من يسوع، ونعني بالطبع مريم العذراء أمّ يسوع ويوسف الرامي، وهو "رجل تقيّ صالح [...] كان ينتظر ملكوت الله" (لوقا، 24، 50 ـ 54)، دخل على بيلاطس ليطلب جسد يسوع لدفنه، وهناك راحيل وخليل؛ الأولى تحيل إلى راحيل زوجة يعقوب الملقّب في العهد القديم بـ "إسرائيل"، والثاني إلى إبراهيم الملقّب بـ "خليل الله "في التقليد العربيّ. يشترك الاسمان في أنّهما يستحضران الأصول، أي أسّ العهد أو الميثاق الذي يربط الله بالبشر، وكذلك في أنّهما يتماهيان مع شخصيّات العهد الجديد المذكورة أعلاه، وكلا السمتين يعود بنا إلى إشكاليّة متصلة بشخصيّة يوحنّا الكافر.

تتماهى صورة خليل إذن تماماً مع صورة يسوع: ففضاؤه الذهني وخطابه مشبعان بالخطاب الإنجيلي؛ يُطرد من الدير لكثرة ما ذكّر الرهبان بتعاليم **الإنجيل**؛ تعجّ خطبته في الشعب المتجمع في ساحة القرية بتعالم **الإنجيل**، التي ما ينفكّ يرددها ويفسرها ويعيد

(5) انظر "سفر نبوءة حزقيال" المترع بالفظائع، خاصة الفصل 37.

(6) انظر على سبيل المثال مقال "أبو العباس السفاح" في **موسوعة الإسلام الجديدة.**

صياغتها وفق السياق والمناسبات، ويمكننا هنا أيضاً أن نقيم جدولاً إجماليّاً مقارناً بين أقوال خليل الكافر وأيات **الإنجيل** التي يستوحيها، ونكتفي بذكر بعضها، للتمثيل لا للحصر. نورد أولاً أقوال يوحنا ثم الآيات الإنجيلية التي تقابلها:

1. فكيف تنزعونها [بذور السعادة] وتطرحونها على الصخر لتلتقطها الغربان؟

(**الإنجيل**): هوذا الزارع خرج ليزرع وبينما هو يزرع وقع بعض الحبّ على جانب الطريق فجاءت الطير فالتقطت... (متّى 13، 4).

2 .أليس الوالد الذي يترك ابنه الحرّ عبداً يكون كالوالد الذي يسأله ابنه خبزاً فيعطيه حجراً؟

(**الإنجيل**): من منكم إذا سأله ابنه رغيفاً أعطاه حجراً؟ (متى، 7، 9).

3. أما رأيتم زهور الأودية؟

(**الإنجيل**): انظروا إلى زنابق الحقل لكيف لا تغزل... (لوقا، 26، 12).

في جانب آخر، يُطبّق خليل على نفسه كلام يسوع، كما حين يردّ على سائليه بقول مأثور: "للثعالب أوجرة ولطيور السماء أوكرة، وأما ابن الإنسان فليس له أن يسند رأسه (127)، وهذا القول يكاد يكون اقتباساً حرفياً لآية إنجيلية (متى، 4، 13، ثم 7، 9؛ لوقا، 26، 12).

أما مساره فمشابه هو أيضاً لمسار يسوع: يثور ضدّ استبداد حرف النصّ، فيتجرّع نفس آلام يسوع، إذ يهزأ الرهبان به، ومثله يُجلد ويسقى ماء ممزوجاً بخلّ (133)؛ ومثله يساق إلى المحاكمة

ليلاً (يصعب القبول بهذا التوقيت من منظور السرد الواقعي) فيتبع الجنود من دون أن يبدي أية مقاومة؛ ومثله أثناء مرافعته، يشعّ وجهه نوراً كأنّه "يتجلّى"؛ ومثله، بعد أن يُحكم عليه بالموت، وينتصر ويتمجّد بصعوده إلى السماء، حيث لا يزال هناك، من عليائه، يلهم "تلاميذه" سواء السبيل... فلنكتفِ بهذا القدر اليسير، فالمجال لا يتّسع لذكر المزيد من التماثلات بين مساري يسوع وبطل قصّة جبران.

كذا يقال عن راحيل؛ إنها تتماهى مع "العهد الجديد الثاني". أوّلاً لقربها الشديد من ابنتها مريم التي تقوم صورة عن مريم العذراء في الكثير من النقاط، وثانياً لشبهها الشديد بالسامري الصالح (لوقا، 10، 30-37)، حين تهبّ لنجدة إنسان في خطر غير آبهة بانتمائه الاجتماعي ولا الطائفي ولا القومي، ومن دون أن تكترث حتّى لأخلاقه إذ تقول لابنتها: "جفّفي قدميه جيداً يا ابنتي، راهباً كان أم مجرماً"... (126). أمّا حين تتبع وابنتها خليل وهو يساق إلى دار الحاكم، فإنّها تتماهى مع بنات أورشليم اللواتي يتبعن يسوع وهو يحمل صليبه: "فاتبعتهم راحيل ومريم، ونظير بنات أورشليم عندما اتبعن يسوع إلى الجلجلة، سارا خلف خليل نحو منزل الشيخ عباس" (145)، ولنختم كلامنا عن هذه الشخصيّة بالإشارة إلى أن المرأة تحظى، في تصور جبران، بمعاملة خاصّة، إذ إنها، حتى حين ترتبط بالمنظومة القديمة الخاصة بالعهد القديم (كما هو حال راحيل هنا، التي يشدّها اسمها بقوّة إلى ذلك العهد)، فإنّها تحتفظ بقسط من الفضيلة، من نعمة خلاصية قادرة على إعادة صوغ العالم: "لإنّ من قلب المرأة الحساس تنبثق سعادة البشر" (136)، يصرّح السارد بنفس غنائي.

بتماهيهما مع العهد الجديد، تلتحق هاتان المرأتان بفئة "فقراء ـ

مسودون" تدليلاً على موقفهما المضاد لمنظومة العهد القديم سعياً إلى تأسيس نظام جديد، على مثال إبراهيم الخليل وامرأته سارة ومعهما راحيل امرأة يعقوب، الذين ساهموا فعلاً في التأسيس الأوّل. لكنّ عدم انقطاع الخيط بين هؤلاء والعهد القديم له أهميّة خاصّة: فهو يشير بوضوح إلى ما ذكرنا سابقاً من أن التناقض لا يقوم، في نظر جبران، بين اليهوديّة والمسيحيّة، إنّما داخل المسيحية نفسها بين النبوّة والمؤسّسة، وخليل على كل حال لا يكتفي بإعادة انتاج سلوك المسيح وتعاليمه، بل يشق طريقه الخاصّ، الذي لا يتطابق كلياً مع سيرة المسيح، أقله لجهة الأهميّة التي يوليها للحبّ البشري: ألا تفضي به الطريق إلى الزواج بمريم، مما يُعدّ انزياحاً عن نموذج يسوع. بهذه الآلية تتجلّى المنظومة النمطية عند جبران، وانطلاقاً من نفس المنظور: "لا خير في العودة إلى نقاء الأصول الأولى، بل الخير في معانقة حركية تصاعديّة انبثقت ساعة الخلق الأولى ولا تزال تمور حتى ساعة الخلاص عند ظهور المسيح ثانية".

الفصل الثاني
المنظومة الحكائية

بعد دراستنا رمزيّة منظومة الشخوص النمطية، يمكننا الآن مقاربة الحكاية بحدّ ذاتها، بوصفها "أحداث متخيَّلة"(fiction). بدل هذا المصطلح الحديث، نتبنّى هنا المصطلح الذي اعتمده فراي، "ميثولوجيا" (mythology) آخذاً بالمعنى الأصلي لكلمة "ميتوس" (mutos) كما وردت عند أرسطو، أي "حبكة"؛ وقد شرحها بول ريكور (Paul Ricœur) على هذا النحو: الحبكة أو "ميتوس" هي "تركيب الأحداث وفق منظومة معيّنة". من هذا المنطلق وتوخيّاً للدقة، نقترح ترجمة هذا المصطلح، (mythology)، بـ "المنظومة الحكائية"، بدل "ميثولوجيا" أو حتى "أسطورة" التي لا تفي بالغرض على الإطلاق. يترتّب على استخدامنا هذا المفهوم نتائج نعرض لها في حينها. فلنكتف هنا بالإشارة إلى أننا نعني بـ "المنظومة الحكائية" مجموعة من الأحداث تشكّل بتراكبها تدريجياً عبر الزمن منظومة تُبنى وفق حركية دينامية خاصّة. فإذا صحّت مقولة بول ريكور بأنّ كل إبداع (أو "شعرية" وفق تعبيره) هو في جوهره فنّ "نظم الحبكات"[1]، يجدر بنا أن نتفحّص بنحو

(1) وردت في كتابه: (*Temps et récit*, t. 1, 1983, p. 57).

دقيق "شعرية" جبران في قصّتين من قصصه القصيرة: يوحنا المجنون وخليل الكافر.

I. نظم الحبكات

الحركات الثلاث في يوحنّا المجنون

إن الأحداث المهمة في مسار البطل تتوزّع على ثلاث "حركات" متطابقة البنية: الحركتان الأولى والثانية منها تكتملان، أما الحركة الثالثة فما إن تنطلق حتى تتوقّف ولكن استهلالها يعلن عن تتمّة لا تزال في حالة كمون. تسبق هذه الحركات الثلاث حقبة تحضيرية ينضج فيها وعي الشخصيّة لتصبح إنسانا بالغ النضج، له رؤيته الشخصية الخاصّة للعالم. يمكن تسمية هذه الفترة ـ إذا بقينا في مقام كتابي إنجيلي ـ "الحياة الخفيّة"[2]. وهي مرحلة تبدأ بالطفولة وتستمرّ حتّى سنّ البلوغ، وتعدّ العدّة للحياة "العامّة" الوشيكة. أمّا حياة يوحنا المجنون الخفيّة، فمقتضبة تحكيها المقاطع الثلاثة الأولى على شكل شذرات، تاركة الحيز الأكبر من الحكاية للحركات الثلاث المذكورة.

تبدأ الحركة الأولى بفترة تأمّل روحي يستثيرها العهد الجديد ويغذّيها، كما يذكر السارد صراحةً: "جاء الربيع واضمحلت الثلوج فى الحقول والمروج [...] وعرف يوحنّا أن عجوله قد ملّت ضيق المرابض واشتاقت إلى المراعي الخضراء [...] فجاء وحلّها من معالفها وسار أمامها إلى البرية ساتراً بعباءته كتاب العهد الجديد. ثمّ جلس مستنداً إلى صخرة يتأمّل تارةً جمال الوادي وطوراً سطور

(2) نسبة إلى حياة يسوع حتى سنّ الثلاثين، حيث باشر حياته "العلنية"، وذلك شأن الأنبياء جميعهم، ومنهم الرسول محمد (ص) قبل اعتكافه في غار حرّاء.

كتابه" (70). تلعب مرحلة التأمّل هذه دور العنصر المحرّض للأحداث، بما أن يوحنا يغرف من هذا التأمّل يشرد عنه القطيع، وهو الحدث الذي تتوالد منه باقي الأحداث الأخرى: "ومرت الساعة ويوحنا يتألّم مع الله الإنسان بالجسد، ويتمجّد معه بالروح، حتى إذا ما انتصف النهار قام من مكانه ونظر حوله فلم يرَ عجوله". ذلك أنّ العجول تجتاح مراعي الدير فتتسلسل الأحداث منطقياً. لكن مرحلة التأمّل تتحكّم كذلك في سلوك يوحنّا في الحركتين التاليتين مباشرة؛ فتتسم الأولى بنبرة رقيقة وتوسّل العفو بتواضع، والتالية بسورة غضب ضد رياء، والواقع أن توسّل العفو والغضب يتغذيان كلاهما من ينبوع التأمّل ذاته.

يوحنّا إذن يبدأ بالاعتراف بخطئه: "أستحلفك يا سيدي بهذه الأيّام المقدّسة التي تألّم فيها يسوع وبكت لأحزانها مريم، أن تتركني أذهب بعجُولي. لا تكن قاسيَ القلب عليّ، فأنا فقير مسكين والدير غنيّ عظيم" (72). بعد ذلك، تأتي مرحلة التمرّد باسم **الإنجيل**، فيشهره يوحنّا سيفاً: " فانتشل **الإنجيل** من جيبه كما يستلّ الجندي سيفه للمدافعة، وصرخ قائلاً: هكذا تتلاعبون بتعاليم هذا الكتاب أيها المراؤون" . . . (73)، والنتيجة المباشرة لتمرّد يوحنا أنه يسجن إلى أن تأتي أمّه وتتوسّط لدى رئيس الدير لإخلاء سبيله، فتتنازل له عن قلادة لها تساوي قيمتها المبلغ الذي فرضه الدير. يعود يوحنّا إلى عالمه حرّاً، ولكن مدموغاً بحكم معنوي لا مردَّ له يصدره رئيس الدير: "اذهبي أيتها المرأة الصالحة وصلّي من أجل ابنك المجنون لتشفيه السماء وتعيد إليه صوابه" (76)؛ هذا الحكم يؤيّده أبوه صراحة، وتقبله أمّه ضمناً بسكوتها: "كم عارضتِني يا سارة عندما أقول لكِ إن ولدنا مختلّ الشعور، والآن أراكِ لا تعترضين". تنتهي هنا الحركة الأولى التي توحي لأول وهلة بأنّها حادث عارض، كون

الشخصيّة تعود في نهاية الحادث إلى ما كانت عليه قبله.

تبدأ الحركة الثانية كذلك بفترة تأمّل تستمر عمليّاً طوال فترة استقبال الشعب للأسقف، والاحتفال بعيد الفصح حيث يتمّ تكريس الكنيسة الجديدة. ينتهي وصف الاحتفالات بالعبارة التالية: "بهذه التأمّلات الأليمة وهذه الأفكار المعذّبة كان يوحنّا مشغولاً [...] حتى إذا ما انتهت حفلة التكريس وهمّ الشعب بالانصراف والتفرّق، شعر بأن في الهواء روحاً تنتدبه واعظاً لها، وفي المجموع قوّة تحرّك روحه وتوقفه خطيباً أمام السماء والأرض". تتحكّم فترة التأمّل الثانية بدورها في سير الأحداث اللاحقة، فتصبح العامل المحرّض لتمرّد يوحنّا للمرة الثانية وملهمه خطابه في الشعب. يلي ذلك توقيف يوحنّا، ثمّ محاكمته ثم سجنه، على شكل مطابق لما سبق في الحركة الأولى. ثم يتمّ خلاصه، الجسدي على الأقلّ، بخروجه من السجن، وعلى نفس الطريقة السابقة، بوساطة من والديه ولكن بأدوار معكوسة. فيبادر الأب إلى مهاجمة ابنه أمام الحاكم، متّهماً إيّاه بالجنون، بينما تكتفي الأمّ بالصمت، في ما يبدو تأييداً لكلام زوجها: "طالما سمعته يهذي في وحدته يا سيدي، ويتكلّم عن أشياء غريبة لا حقيقة لها، [...] سلْ أمه فهي أدرى الناس بانسلاخ نفسه عن المدارك الحسية"، ويأتي إطلاق سراحه ثانية يشكّل، كسابقه، صعوداً إلى النور وإخفاقاً في آن معاً. إذ إنه، وقد عجز عن التحرّر من السجن بنفسه، يبدو قابلاً لحكم الآخرين عليه بالجنون. بل إن فشله بات جليّاً للقاصي والداني، بما أن خطابه يثير سخرية وشفقة الشبّاب الذين كان من الممكن أن يكونوا أعوانه في وجه المؤسسة: "كان الفتيان يذكرونه ساخرين بأقواله، والصبايا ينظرن إليه بأعين آسفة" (81). لكن تطوّر الأحداث بهذا الشكل لا يجعل من إخفاقه هزيمة مطلقة، لأنه من هنا ترتسم معالم حركة أخيرة

تحمل دلالات الحركتين السابقتين كافة. يعود يوحنا راعياً يسوق دوابّه في المشهد الربيعي السابق إيّاه، الذي كان ولّد من قبل تمرّديه السابقين؛ ويستأنف تأمّله الذي لا يني يحرّك فيه، كما في السابق، حزناً فعّالاً مليئاً بالحبّ لأقرانه الغارقين في جهلهم لتعاليم يسوع "كان [...] ينظر بعينين دامعتين نحو القرى والمزارع المنتشرة على كتفي الوادي"؛. يبقى يوحنا مسكوناً بنفس الهاجس، فيعلن في آخر النصّ عن رغبته الجامحة بالاستمرار بالمقاومة بمفرده "حتّى يجيء الفجر وتطلع الشمس"، حتّى لو دفع حياته ثمناً لذلك. فيأتي إعلانه هذا صدى لموقفه الذي سبق تمرّده الثاني وتأكيداً على استئناف التحدّي حتى النصر (74). هكذا يؤكّد يوحنّا رمزياً ضرورة هذا الحراك الثوريّ، معتبراً أن إخفاقه الراهن ليس إلا مجرد حادث عابر. نستدل من الدلالات السياقيّة ومن استمرارية الدينامية ومن استعادة الرمزية الثورية أن تطلع يوحنا إلى النصر يرسم حركة جديدة لا بدّ لها أن تكتمل، ولا بدّ أن تُكلّل يوماً بالفوز نهائياً، فوز يرمز إليه الدم المسفوح والشمس الطالعة. تتعزّز هذه البشرى النبوّية بعنصر رمزي آخر مستعار من الطبيعة: تستأنف هذه الديناميّة الثوريّة صعودها لحظة صعود النسغ في الطبيعة، مع قدوم الربيع، وفوق هذا وذاك، في لحظة الاحتفال بحدث عظيم، هو القيامة (فالفصح ذكرى قيامة المسيح من بين الأموات). فمن يقوَ على الوقوف في وجه هذه الطاقة الحيوية التصاعدية إلى ما لا نهاية؟ عاجلاً أم آجلاً، فسيُظهر الربيع والقيامة على عطالة الموت.

الحركات الثلاث في خليل الكافر

نجد في قصّة خليل الكافر نفس البنية المكوّنة من ثلاث حركات متناظرة. لملاحظة هذه الحركات، من المفيد تفكيك التداخل الزمني في هذه القصّة ووضع الأحداث في تسلسل خطّي تقليدي

كذاك الذي نجده في يوحنّا المجنون. تبدأ حكاية خليل الكافر بزمن تحضيري يسبق انطلاق الأحداث الفعليّة في القصّة، ويسري على مرحلتين لا يخلوان من التباين: الأولى مادّية ـ كتوفير الغذاء مثلاً ـ والثانية روحيّة. تبدأ المرحلة الأولى في عام خليل السابع، حين تُرك بعد تيتّمه في عهدة الدير، فبدأ حياته خادماً، إن لم نقل عبداً، للرهبان، مضطلعاً بأحقر المهام. تستمرّ تلك المرحلة حتّى مطلع شبابه عند بلوغ الخامسة عشرة، السنّ حيث تُفرض عليه النذور الرهبانيّة. بسب حرمانه من ثمرة عمله، راح خليل يحلم بأن يعيش حياة الرهبان، بغية تحسين ظروف معيشته. هكذا تزداد وطأة الخضوع ينضاف إلى الاستلاب الماديّ استلاب وروحي: "فكنت أقول في نفسي: متى أصير راهباً يا ترى فأشارك هؤلاء السعداء بغبطتهم؟ [...] ولكن باطلاً كنت أتمنى وأحلم، لأنني بقيت أرعى البقر في البرية، وأنقل الحجارة الصغيرة على ظهري، وأحفر التراب بساعدي" (130). تبدأ الشخصيّة تحوّلها لحظة تلاقي **الإنجيل** الذي يكشف أنّ "النور الحقيقي هو الذي ينبثق من داخل الإنسان"؛ وأن "من لا يشاهد ملكوت السماوات في هذه الحياة، لن يراه في الحياة الآتية". وهكذا استطاع أن يحدّد طريقه لبلوغ اكتماله ونضجه: "هذه هي الحقيقة التي عرفتها عندما قرأت يسوع الناصري" (131).

تبلغ الشخصيّة نضجها، فتبدأ الحركة الأولى في سياق ديناميّة التأمّل، والعهد الجديد في هذه المرحلة لا يقوم بوظيفة التحريض وحسب، بل يلعب أيضاً دور المحرّك. إذ منه يستمدّ خليل سلاحه في المعركة، أي الحجّة السليمة وقوّة العزيمة: "ففي يوم وقد سكرت نفسي من هذه الخمرة السماوية، تشجعت ووقفت بين الرهبان [...] وأخذت أبيّن لهم أفكاري وأتلو على مسامعهم آيات الكتاب". ينتهي تمرّد خليل إلى السقوط ـ وفق المنطق المتوقّع ـ ،

فيؤنَّب ويجلد ويحكم عليه بالسجن لمدّة شهر، لا يقتات إلا من فتات رغيف وكأس ماء خُلط خلاً؛ ـ وفي الماء والخلّ دلالة رمزيّة قوية تُماهي ما بين خليل السجين ويسوع على الصليب. أمّا انتهاء المحنة والخروج إلى ضوء النهار، فيتحقّقان، خلافاً لما في **يوحنّا المجنون**، من دون تدخّل خارجي.

رحلة خليل الأولى إلى الجحيم لا تؤثّر في عزيمته أبداً. فها هي الحركة الثانية تبدأ، بعد فترة لا يحدّدها النصّ، منطلقة كذلك من **الإنجيل**: "في ذلك المساء [...] جلست منفرداً عن الرهبان المستدفئين حول النار [...] وفتحت **الإنجيل** متأملاً" (134). هنا، يردّ خليل على استفزاز الرهبان بطريقة أعنف من سابقتها، يبدأها بصرخة إنجيلية شهيرة: "يا أولاد الأفاعي". يقود التمرّد الثاني إلى سقوط ثانٍ، أكثر إيلاماً من الأوّل: فبعد أن يصفع ويركل بالأرجل، يُحكم عليه، بعد محاكمة شكليّة، بالطرد من الدير، في طقس عاصف: "هكذا طُردت من الدير، وهكذا سلّمني الرهبان إلى يد الموت، فسرت والضباب يحجب الطريق عن نظري [...] والرياح الشديدة [...] والثلوج المتراكمة...". خلاص خليل يأتيه هذه المرّة على يدي امرأتين تهرعان لنجدته. لا بدّ هنا من المقارنة بين نهاية هذه الحركة ونهاية الحركة المقابلة لها في **يوحنّا المجنون**. فخلافاً ليوحنا، يرفض خليل أيّ تنازل أمام خصومه للنجاة بحياته. علاوة على ذلك، فإنّ عدم انتصاره فعليّاً هو نفس الوقت بداية إنجاز إيجابيّ، يجعله يكتشف الحبّ عند لقائه بمريم، وفي ذلك كله، دلالات تلمّح إلى ما ستؤول إليه الأمور في الحركة الثالثة.

هكذا تتمكّن الشخصيّة من بلوغ الاختبار النهائي بفضل نفس العامل المحرّك الذي يعمل عمله هنا بطرق شتى. فهو الذي يثني خليلاً عن مشروعه بهجر القرية والبحث عن مأوى له في تلك

الأراضي المنخفضة، أي الساحل: "وهمّ خليل ثلاث مرّات أن يتابع مسيره نحو الساحل" (137). لو استمرّ خليل في مشروعه هذا لتخلّى عن الدينامية المحرّكة للأحداث السابقة، ولسقط ثانيةً إلى موقف مادّي صرف سبق أن شهده في أوّل شبابه؛ فمغادرته إلى الساحل تعني تخلّيه عن مواجهة مجتمعه "إن سكّان هذه القرية لا يقبلون المطرود من الدير جاراً لهم" ـ قال خليل لتبرير ما نوى عليه (والاستسلام إلى حياة السهول الرقيقة والسهلة. لكنّ ما منعه من تنفيذ مشروعه ذاك، لم يكن إلحاح مضيفته راحيل) "فكانت راحيل تصدّه بلطف وانعطاف" (ولا الحبّ الذي أبدته له ابنتها مريم) "أما مريم فكانت ترجوه بنظراتها [...] لإنّها شعرت لأول مرة في حياتها بتلك الحاسة الغريبة ... "ولا الشعور المتولّد فيه تجاهها. ما حدّد مصير خليل كان رغبته بالالتزام بتعاليم **الإنجيل**: "أو لم أقل للرهبان إن السعادة هي مشيئة الله في الإنسان؟". هذا العامل الذي حمله على البقاء في القرية وعليه نبذ السفر واختار البقاء وهو ما سيلهمه في سلوكه منذ ذلك اليوم، وذلك تماشياً مع سلوك نموذج الأعلى، فتوقيفه على يد جنود الحاكم يذكّر بالقبض على يسوع "في جبل الزيتون": كان على موعد مع "آلامه"، فراح ينتظر رابط الجأش قدوم رجال الحاكم "وأما خليل فلبث هادئاً كأن نفسه الكبيرة قد تنبّأت وعلمت بمجيء هؤلاء الرجال قبل قدومهم" ـ (144)، فيسلّم نفسه لهم من دون أدنى مقاومة، مبرِّئاً إيّاهم في الوقت نفسه من الجرم الذي كانوا يرتكبونه باعتقاله، وعند مثوله للمحاكمة، يرفض كل تسوية قد تؤدّي به إلى التنازل عن دينامية منطقه الخاص: يرفض ما اقترحه الحاكم بسخائه بأن يعوض عما اقترفه بأن يرعى مواشي القرية. إنّ مسار خليل يبدأ اعتباراً من هذه النقطة بالابتعاد قليل عن خط مسار يسوع. إلا أنّ هذا الاختلاف يقود بالمحصّلة إلى اختزال المرحلة الأخيرة وإنجاز مسار المسيح بسلوك طريق أقصر، والواقع

أن مرافعة خليل عن نفسه بالهجوم الصاعق على المنظومة القائمة، تعتمد على عنصرين، أحدهما مقتبس من المحاججة الإنجيلية، والآخر قائم على التنديد بالمؤسسة الاجتماعة يستند إلى مُثُل الثورة الفرنسيّة العليا؛ وما أكثر الشواهد على هذا الجانب! فلنذكر منها، تمثيلاً لا حصراً، قوله: "إرادة الشعب هي مشيئة الله"[3]. ثم ينجح بتحويل محاكمته إلى محاكمة القيّمين على النظام القائم، ويقوم بتعبئة الناس خلفه ضدّ المؤسسة، ليتمكّن في آخر الأمر من قلب اتجاه مسار حياته المتوقّع فيحقّق انتصاراً ناصعاً على خصومه. يتمكّن بعدها من تهميش دور المؤسّسة الدينية والإجهاز على المؤسسة الاجتماعيّة من دون أيّ عنف، ولا سلاح له سوى كلام **الإنجيل** الذي اعتُمِد ناظماً للحياة، ويبلغ خليل ذروة مجده حين يتولّى قيادة شعب بأسره نحو الحريّة، ويقوم هذا المجد مقام قيامة تلحقه بقيامة المسيح بعد الصلب، خاصّة أنّ هذه القيامة الرمزية تؤدّي به، هو كذلك، إلى الصعود إلى السماء، تماماً كما ينبغي للحكاية النبوّية أن تنتهي: "وإن سأله أحد عن خليل، يرفع يده إلى العلاء قائلاً: هناك يسكن خليلنا الصالح". بين "قيامته" وصعوده إلى السماء، ينجز خليل ما يميّزه مرّة ثانية عن مثله الأعلى: يحقّق حبّه لمريم باقترانه بها. هكذا تنتهي الحركة الأخيرة.

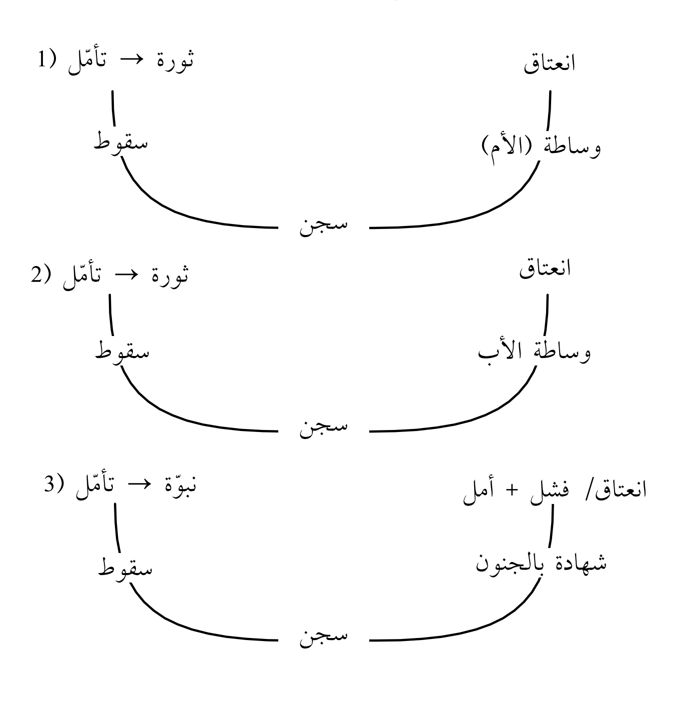
مسارٌ على شكل حدوة الحصان أو حرف U

إن أردنا تمثيل بنية الحركات التي تبيّناها في قصّتي جبران على شكل رسم بياني، نحصل على الرسمين البيانيّين التاليين، أولهما عن **يوحنّا المجنون**، والثاني عن **خليل الكافر**:

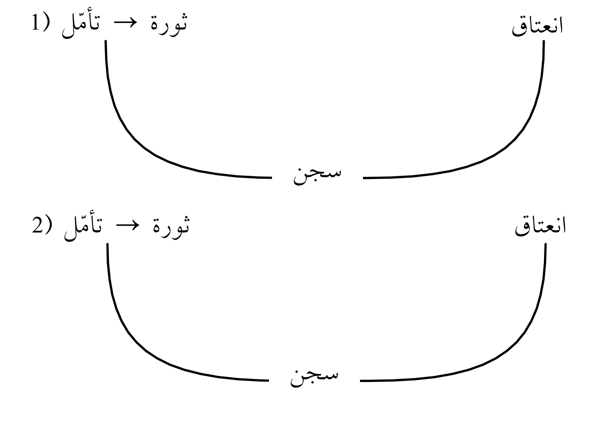
---

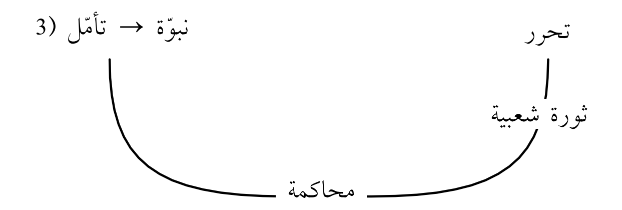
(3) من المفيد مراجعة هذا الخطاب (ص 148-156) الذي يرافع فيه عن نفسه أمام جمهور القرية، لإنه يمزج المعجم الإنجيلي بالمعجم الثوري مزجاً واضحاً.

الشكل 1: يوحنّا المجنون

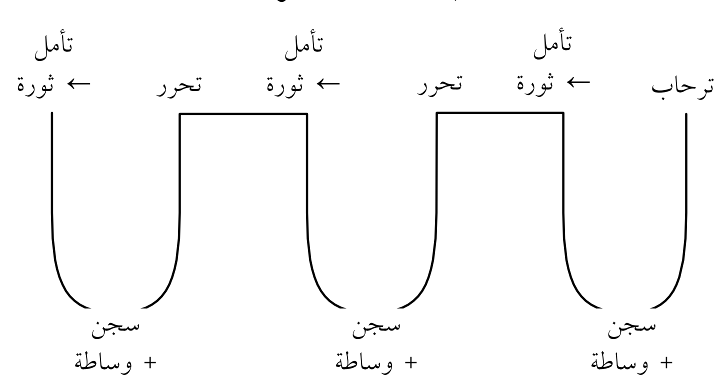


الشكل 2: خليل الكافر

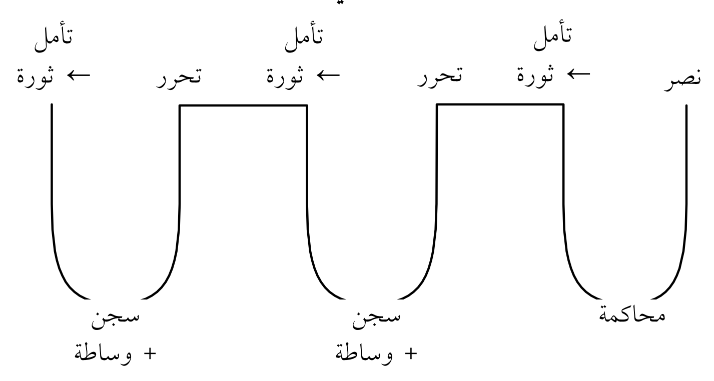




الجدول الأول مكرّر



الجدول الثاني مكرّر



ليس من الصعب ملاحظة التناظر التامّ بين الرسم البياني الشخصيّتين. لكنهما يختلفان في عنصر أساسي واحد ـ هذا إذا أشحنا عن الفروقات البسيطة في المسارين ـ وهو أن الحركة الثالثة لا تكتمل في القصّة الأولى بل تظلّ في حالة افتراضيّة، بينما تتحقّق سرديّاً في القصة الثانية، بحيث يبدو خليل النتيجة المنطقية ليوحنّا، أو وجه يوحنا مكتملاً؛ ويبدو يوحنّا وكأنه المبشّر بمجيء خليل. فيوحنا يتراجع أمام اختبار الموت الذي يقبل خليل به حين يطرد وحين يتحدّى السلطة السياسيّة، وإن كان لا بدّ من الحديث عن الموت بصدد يوحنّا، فإنه يبقى موتاً رمزياً، عبر سمعة الجنون التي تطلق حوله. أمّا خليل فيحمل كلّ ملامح المسيح فيقوم، على مستوى ما، مقام المخلّص يسير سيرته الخلاصية ويكلّلها بصعوده إلى السماء. بالعودة إلى مخطط الأنماط الذي تناولناه بإسهاب في الفصل السابق، يمكننا الاستنتاج أنّ يوحنّا يشكّل وجها نمطيا يقوم خليل بمثابة الوجه النمطي المقابل له[4]. مقاربة الاختلافات بين الشخصيّتين من وجه نظر منظومة الأنماط هذه ممكنة تماماً، لكن ليس ذلك ما يهمّنا بالدرجة الأولى في هذا السياق. ما يهمّنا على وجه الخصوص هو تلك الحركة المتموّجة صعوداً وهبوطاً التي تفضي في النهاية إلى صعود لا رجعة عنه، حين تحقّق الشخصيّة ارتقاءها النهائيّ صعداً.

II. المنظومة الحكائية "الكتابيّة"

تعريف فراي

إنّ التشابه بين هذه الحركات التي ذكرناها آنفاً وما توصّلت إليه

(4) ولعلنا نستطيع أن نعتبر خليل بدوره وجهاً نمطياً يقوم "المصطفى" في **النبي** بمثابة وجهه النمطي المقابل.

بحوث دارسي **الكتاب المقدّس** مدهش للغاية، والأمثلة كثيرة على ذلك الخطّ البياني ـ كما سمّيناه آنفاً، حدوة حصان ـ نذكر منها، على سبيل المثال، ذلك الخط الذي يرسمه الباحثون لحياة المسيح انطلاقاً من إنجيل لوقا؛ فهو يصوّر مسارها بأربع حركات يصعد فيها المسيح إلى أورشليم، ولا تكتمل منها إلا الأخيرة، كونها الوحيدة التي تنجز الهدف بالقيامة من بين الأموات والصعود إلى السماء. غير أن هذا العمل المحصور **بالإنجيل** استطاع فراي وحده أن يعمّمه على مجمل **الكتاب المقدّس** منذ عهده القديم.

لقد برهن فراي على أنّ الحبكات الأساسيّة في **الكتاب المقدّس** تنتظم في بنية سرديّة تكرّر شكل حدوة الحصان. فمن نقطة توازن ما تتحدّد بمدى مطابقة سلوك بني إسرائيل لإرادة "يهوه"، تحصل زلّة ما (ارتداد عن الدين، أو خطيئة أو أي تقصير آخر)، تؤدّي إلى السقوط بعدة أشكال: كارثة ما، وقوع في السبي، منفى... إلخ؛ في هذه النقطة تحصل التوبة فتقوم عندها من جديد حركة صاعدة فيما يشكّل انعتاقاً من الشر، تتصاعد حتى تصل إلى مستوى نقطة التوازن التي انطلق منها في البداية. يكتب فراي: "يُسرد تاريخ شعب إسرائيل كحركة أفول تتكرّر باستمرار. فهو شعب يقع تحت سيطرة الممالك الوثنيّة من مصريين وفلسطيين وسوريين ورومان، لكنّه في كلّ مرّة يعاود الصعود ويحقّق، لفترة وجيزة، نوعاً من الاستقلال النسبي" (Frye, 236).

لكن أليست كلّ مسيرة، فرديّة كانت أم جماعيّة، تخضع لمبدأ تناوب حركات السقوط والنهوض هذا؟ أليست هذه الحركة التكراريّة الموصوفة هنا مبتذلة وقليلة الجدوى في أي تحليل؟ قد يكون الجواب نعم، لولا أن الحركة الموصوفة هنا تخضع لضوابط خاصّة تميّزها عن غيرها بعلامتين فارقتين. الأولى أنّها حركة منذورة للنجاح

الحتمي، إذ لا بدّ لها أن تفضي، في نهاية التاريخ، إلى صعود نهائيّ لا سقوط بعده، يتجسّد في اليهودية بعودة "المسيح المرتقب"، وفي المسيحية بحلول ملكوت الله، والثانية هو انسجامها الداخلي حيث "ترتبط جميع النقاط العليا بعضها ببعض على المستوى المجازي، ومثلها النقاط الدنيا [...] بحيث تبدو كمترادفات قابلة للتبديل فيما بينها"؛ فتشير إذاك النقاط العليا إلى "منزلة الروح"، والسفلى إلى "موطن الخطيئة". ينجم عن ذلك كون الشخصيّات التي تقوم بعمل المحرّر وتطلق حركة الصعود كل مرة مجرد "نماذج أوّليّة لصورة المسيح، الذي يحرّر الإنسان بالقضاء على الشرّ نهائياً".

يقوم فراي برسم الخطّ البياني لكامل **الكتاب المقدّس** منتقياً منه اللحظات الأهمّ في السرد أو الحبكات الأكثر تأثيراً، ويقترح المخطّط التالي:

عودة المسيح الملكوت — تطهير الهيكل — ترميم الهيكل — أورشليم — أرض الميعاد 2 — أرض الميعاد 1 — عدن

روما نيرون — أنطيوكس — بابل — فلسطينيون — مصر — تيه/ مدينة

ما الذي يجعل من هذه المنحنيات الحراك "منظومة حكائية" ـ أو "ميثولوجيا" حسب تعبير فراي؟ أمران: أوّلهما أن **الكتاب المقدّس** ينتقي من تلك الأحداث، تاريخيّة كانت أم متخيلة، أحداثاً من دون غيرها؛ وثانيهما أنه لا يكتفي بكتابة التاريخ، يل يقوم بتفسيره. فالمسرودات الكتابيّة هذه تقوم "باقتطاع مساحة معيّنة من فضاء الثقافة الإنسانيّة تفصله عمّا عداه" (المصدر نفسه، ص 77)،

ثمّ تقوم بجمع أحداث تلك المساحة على نحو تستطيع معه تركيبها وفق "قانون ناظم يمفصلها بعضها ببعض". علاوة على ذلك، فإنّ هذه النصوص المختارة "تقصّ على المجتمع المعني بها ما يجب أن يعرف عن آلهته وتاريخه وقوانينه وبنيته الطبقيّة" (المصدر نفسه، ص 76).

إن تعريف فراي للمنظومة الحكائية الكتابيّة يتقاطع إلى حدّ ما مع تعريفات أخرى نجدها في حقول علمية أخرى، من دون أن يتطابق معها تماماً؛ ولكن المهم فيه أنه يشرح كيف يقدّم **الكتاب المقدّس** تفسيراً لتاريخ الشعب العبراني ويشير في آنٍ إلى مصيره مستقبلاً. يقول هذا التفسير: إن معنى التاريخ واتجاهه يحددهما مشروع إلهي، وأن حركة الأحداث المتقلبة فمصدرها مدى مطابقة سلوك البشر لهذا المشروع، وفي جميع الحالات تظلّ الآفاق منفتحة على الخلاص الموعود.

صورة "المنظومة الحكائية الكتابيّة" في أعمال جبران

إن مقارنة الشكل الذي يرسمه فراي بالشكل الذي استنتجناه من تحليل قصّتي جبران، تسمح بملاحظة وجود الصورة نفسها في النموذجين، وإن اختلفت بعض عناصرهما. فلا تطابق بينهما في حركة الهبوط، طالما أنّ الهبوط حال يوحنّا كما في حال خليل لا يرتبط بخطأ أو "بردّة" إن استعرنا المصطلح الديني، إنما يسبّبها قصور في الوسائل. فسبب الإخفاق في حكاية جبران يكمن في عجز المخاطَب عن تلقّي الخطابَ الموجّه إليه، فلم يستطع عامة الرهبان ـ وهم من عامة الشعب ـ ولا جمهور الفلاحين ممن يوجّه إليهم خليل خطبته من اكتساب القدرة على الانخراط في ديناميّته، إلا مرّة واحدة في نهاية الخطبة، حين يجد الحجاج الثوريّ مرتكزاً في نفسهم

باكتشاف القرويين أن مقتل سمعان الرامي كان على يد الحاكم. فحركة الهبوط لم تتولّد إذن من خطأ ارتُكب بل من افتقار إلى القدرة. لكنّ هذا الافتقار يمكن أن يُقرأ على الجانب الآخر بوصفه "خطأً" على اعتبار أن عجز الجماعة (الجمهور الذي يستمع إلى الخطبة) عن التجاوبَ مع الخطاب، بسبب تقصيره عن الوفاء بالتزاماته الطوعية بتعاليم **الإنجيل** بالرغم من تبيه لها.

أما في الحركة الصاعدة، فالتطابق قائم بين حكاية جبران والحكاية الكتابيّة؛ لأنها تنشأ من تدخّل عامل خارجيّ: إلهي في **الكتاب المقدّس** وبشري لدى جبران ـ علماً بأنّ العامل البشري في الحالة الثانية يتحرّك بإلهام ربّاني. هكذا يجد يوحنّا خلاصه بفضل تدخل أمّه مرّة، وتدخّل أبيه مرة ثانية؛ وعلى الرغم من التباس الدافع إليه فإنّه يصدر بمعنى من المعاني عن قيم أخلاقيّة يمليها الإيمان بالله (حبّ الوالدين لابنهما، يقابله برّ هذا الأخير بهما)[5]. ألا يستخدم والد يوحنّا هذه الحجّة لالتماس العفو عن ولده: "لكنّه شفوق عليّ وعلى أمّه، فهو يعولنا في أيّام الشيخوخة ويذرف عرق جبينه من أجل الحصول على حاجتنا" (80). والتطابق أكثر وضوحاً في حال خليل، أقله في الحركة الثانية حيث تبدو راحيل ومريم، من فرط وفائهما لتعاليم **الإنجيل**، وكأنهما وسيلتان تتوسلهما العناية الإلهيّة.

إن الاختلاف في الصيغة لا يغيّر إذن شيئاً في اتجاه الحركة الرئيسي ولا في معناها، إذ إنها تفضي، في هبوطها وصعودها، في نهاية المسار إلى الظفر النهائي، إلى "ملكوت الروح". يتحقّق هذا

(5) "أحبب أباك وأمك" من الوصايا العشر، "وبالوالدين إحساناً" من الوصايا القرآنية.

الشوط الأخير فعليّاً في **خليل الكافر** وافتراضياً (سبقياً) في **يوحنّا المجنون،** من خلال رؤية نبوّية تُسقَط على المستقبل.

قبولنا بتطابق الحركات بين مختلف الحبكات في السرد الكتابي وفي سرد جبران لا يلغي عقبة مهمة لا بدّ من تجاوزها، تتعلّق بطبيعة الفاعل (بالمعنى الأول، صاحب الفعل): فهو في أحداث **الكتاب المقدّس** شعب في حراك تاريخي، وهو فرد بعينه، والحال أن "الميثولوجيا" لا تقوم في حال شخص مفرد.

لكنّ هذه العقبة ليست بالصعوبة التي تبدو عليها. فبطل جبران أميلُ لأن يكون صورة رمزيّة منه شخصيّة ذات مصداقية سرديّة. فلكي يتحوّل إلى شخصيّة بالمعنى السردي، لا بدّ له من عمق بسيكولوجي ومن شيء من الاتساق المسلوكي، وهو أمر لا يتوفر دائماً لسرد جبران. ليس ليوحنّا من دقة الملامح ما يجعلنا نلمس حركاتهما الباطنية على حقيقتها الإنسانية الكاملة. تتسم تصرفاتهما بشيء من الآليّة، تجعلنا أحياناً نتوقع حدوثها مسبقاً. يصعب على القارئ أن يصدّق أن موقف الجمهور انقلب رأساً على عقب بمجرّد سماعه خطبة خليل؛ ولا كيف استطاع أن يحقّق قيام "جمهوريّته الفاضلة" اللاغنوصيّة في السياق الاجتماعي الثقافي الذي تدور فيه الحكاية. يصعب من دون شكّ تصنيف هذه القصص في خانة "الحكاية التمثيليّة" (**أليقورا**)، لكنّ نقاط الهشاشة في واقعيّة سردها يدعو إلى قراءة "رمزيّة"؛ فلا شك أن الشخصيّات كيانات فردية، لكنها جعلت لتجسيد مصير جماعي ذي أبعاد ماورائيّة.

يمكننا أن نلمس هذا في مواصفات الشخصيّات أوّلاً. فاسما يوحنّا وخليل يحيلان، كما سبق وأشرنا، إلى اسمين هما على حدود التاريخ والأسطورة (يوحنا الإنجيلي ويوحنا المعمدان من جهة، وإبراهيم الخليل من أخرى). ويزداد هذا المنحى حدّة بالنعتين

الملحقين بالاسم، أي المجنون والكافر، وكلاهما يحمل دلالة خاصّة لدى جبران. فلنستبق الأمور قليلاً ولنُشر إلى أنّ "جنون" في قاموسه مرادف "نبوّة"، وأن "كفر" يعني إقامة منظومة حياة جديدة، في الحالين، يشير الاسمان، كلّ ونعته، إلى وجهين يؤسسان لعالم آخر.

كما أن فكرة إعادة تأسيس المجتمع تتجلى في مسار الشخصيتين. ولكن لهذا المجتمع الجديد القائم في التاريخ يتجذّر في رؤية ماورائيّة محدّدة. نرى ذلك بوضوح في مسار خليل الكافر، الذي يستعيد مسار يوحنا المجنون ويكمله، كما سبق أن أشرنا. يمكننا إيضاح ذلك بالعودة مجدّداً إلى تحليل فراي للبنية العامّة للنصّ الميثولوجي. فهو يكشف، إضافة إلى سلسلة الحبكات التي ترسم كلّ منها حدوة حصان، عن وجود حركة عامّة تتخذ شكل حدوة حصان تشمل مجمل **الكتاب المقدّس**: "يمكن اعتبار **الكتاب المقدّس** برمّته "ملهاة إلهيّة" "متضمنة في تاريخ يتخذ هو أيضاً شكل حدوة، يبدأ في سفر التكوين بفقدان الإنسان [...] شجرة الحياة وماءها، وتنتهي حين يستردّهما في آخر سفر الرؤيا" والحركة ذاتها تنظم "رحلة المسيح الخلاصية" بشكلها الشامل: ينزل من السماء لاستكمال الخلق ويتجسّد؛ ثمّ يموت ويهبط إلى الجحيم ويقيده، ثمّ يقوم من بين الأموات ويرتقي إلى السماء ثانية (Frye, 243)، والواقع أن مسار خليل يقع بين نفس النقطتين اللتين تحدّان مسار يسوع. واضح أن مقامه الأخير هو في السماء، بشاهد أن النص يختتم بهذه الجملة: "وإن سأله أحد عن خليل يرفع يده إلى العلاء قائلاً: هناك...". فصعوده إلى صعود سبقه افتداءه شعبه بموت رمزي (المحاكمة) وتكوينه جماعة جديدة، إن هي في نهاية المطاف إلا صيغة "كنيسة" ـ فالجماعة المدنية التي أسسها أقرب إلى "الكنيسة" منها إلى

"المدينة الفاضلة" عند أفلاطون، ولم يكن ذلك ليحصل لولا ما سبقه من اختبارات ومحن اجتازها بنجاح. أما نقطة البداية فيمكننا أن نفترض، انسياقاً مع منطق جبران ومن دون مجازفة، أنها فوق في عالم النفس الكلية.

هذه العناصر مجتمعة تسمح بأن نرى في يوحنّا وخليل شخصيّتين تعبّران عن جوانب من مصير فردي ولا شكّ، إنّما تجسّدان من باب أولى مصيراً جماعياً بأبعاد تاريخيّة وماورائيّة، وتندرجان في ديناميّة لصيقة بالمنظومة الحكائية الكتابيّة كما يحلّلها فراي. كما أن مسار بطل جبران يأخذ المدى الأقصى في دلالاته حين نضعه في هذا الإطار الميثولوجي الكتابي الذي تصوّرَه الفكر المسيحي انطلاقاً من سيرة المخلّص، وهي تصوّرات ليست بعيدة في شيء عن الكاتب الذي تلقّى تربية مسيحيّة في طفولته، ولا شكّ في أنّ أية قراءة لا تأخذ في الاعتبار هذا البعد الجوهري تظلّ قليلة المردود، لأنها تقسر نصوص جبران قسراً وتختزلها. فالنفَس الواقعي الذي يثمّن البعض بروز أوّل تجليّاته عند هذا الكاتب، يظلّ مواربأً وشحيحاً إلى حدّ يفقد معه المعيار الواقعي فاعليّته في مقاربة أدب جبران. المنظور الكتابي وحده يمنح كتابة جبران ذلك التميّز وتلك الطاقة الفعّالة، وفيه ما يفسّر كذلك، أقلّه جزئياً، تلك الصدمة التي أحدثتها في الأدب العربي حين صدورها آنذاك، والارتكاسات التي لا تزال تتردّد حتى اليوم مثيرةً اهتمام القرّاء.

الفصل الثالث

المنظومة المجازية

يملأ المجاز أرجاء النص الجبراني على نحو كثيف، وقد أشار النقد إلى هذه الظاهرة من دون أن يتوقّف ملياً عند مرجعيّته الكتابيّة[1]، والواقع أن هذه المرجعية تلقي ضوءاً خاصاً على أساليبه المجازية وتفسّر طاقتها الإيحائية، لهذا الجانب نكرّس هذا الفصل مستمرّين على الاستئناس بنظرية فراي.

يقسم فراي معظم المجاز الكتابي إلى خمس كُتل هي: "التصوير المجازي الفردوسي، والرعوي، الزراعي، والمديني وتصوير الحياة الإنسانية بحدّ ذاتها" (Frye, 207)؛ ثمّ يضيف أنّ كلّ عنصر من عناصر هذه الكتل تتوزع على فئتين فرعيّتين متضادّتين، الأوّلى ذات طابع "رؤيوي" (نسبة إلى "رؤيا يوحنّا" التي تبشر بقيام الملكوت السماوي) سماتها الفرح على المستوى السلوكي والخير على المستوى القيمي، والأخرى "شيطانيّة" تحمل الصفات

(1) تناول هذا الجانب بعجالة كل من خليل حاوي وأدونيس. أنطوان غطّاس كرم هو الوحيد الذي تعمّق فيه بعض الشيء في كتابه **ملامح الأدب العربي الحديث**، 1980، حيث خصّص فصلاً لـ "الصورة الشعرية في أدب جبران".

المعاكسة تماماً للأولى، وقد تظهر بين الاثنتين فئة فرعيّة ثالثة يسمّها فراي "الفئة التناظريّة" أو "الوسيطة"، وهي فئة تميل دلاليّاً إلى الحياد، يمكن إدراجها، حسب السياق، في الخانة الرؤيويّة أو الشيطانية. هذه هي حال مفردة "شجرة" على سبيل المثال، التي تشكّل عنصراً أساسيّاً في الكتلة الفردوسيّة (نسبة إلى الفردوس الأرضي): تدخل في الفئة الرؤيويّة، عندما تدلّ على "شجرة الحياة"، كما يمكن إلحاقها بالفئة الشيطانيّة حين تحيل إلى "شجرة معرفة الخير والشرّ". لكنّها في الوقت ذاته قد تقع في الخانة الوسيطة حين تشير إلى "خشب الصليب" الذي يقوم آية للعار لدى للبعض، وآية للمجد لدى البعض الآخر[2].

تتكوّن هذه الكتل الخمس التي يذكرها فراي من كلمات أو مركّبات كلامية أو عبارات تؤخذ بمعناها المجازي، ويعتبر فراي أن المجاز هي الصيغة اللغوية السائدة في **الكتاب المقدّس**، وبصورة خاصّة "المجاز الضمني" حيث ترتبط مفردتان بعلاقة بدلية، الثانية بدلاً من الأولى، من دون مُسند. الذي تجوز فيه قراءتان، يسمّي الأولى قراءة "جاذبة مركزيّة"، تنتطلق من النصّ نحو مرجعيّاته المعجميّة، وأخرى "نابذة مركزيّة" تتّجه من المدلول نحو السياق العام للنص (المصدر نفسه، ص 207). بمعنى آخر، يجمع فراي بين عمليّتين. ويبدأ أوّلاً بعمليّة "نقل المعنى من كلمة أو مجموعة كلمات إلى كلمة أو مجموعة كلمات أخرى، وفق علاقة تماثلية صريحة أو متفاوتة في الصراحة" .إضافة إلى ذلك، فإنّ انتقال المعنى من حقل دلالي إلى آخر لا يتمّ بالضرورة في اتّجاه واحد، فالحقل الثاني قد

(2) في رسالته الأولى إلى أهل كورنثيا 1، 23-24، يوجز بولس الرسول ذلك بقوله: "إننا ننادي بمسيح مصلوب، عثار لليهود وحماقة للوثنيين، وأما للمدعوين من اليهود واليونانيين، فالمسيح قدرة الله وحكمة الله".

يحمل دلالات مختلفة يمليها السياق. بمعنى آخر، من المفيد أن نفهم المجاز بالمعنى الذي يشير إليه أيضاً ريكور في حديثه عن "المجاز الحيّ" (Ricœur, *La métaphore vive*, 1975) فينبه إلى اعتبار أن الوحدة الأولية التي يبنى عليها المجاز قد تكون كلمة واحدة أو اسماً واحداً، وقد تشمل الجملة أو الخطاب برمّته، حتى يتسنى القيام بـ "تأويل شامل"، أو "هرمينوطيقا"، تتناول النصّ بمجمله.

بالاعتماد على ما سبق، سنحاول الإلمام بمجمل المجازات التي يوظّفها جبران ومن ثمّة تبين علاقتها بالمجاز الكتابي حتى ندرك أين تكمن مواطن القوّة والتألق في كتابته.

كتلة الصور المدينية

أوّل مستوى تلحظه عين الناقد من منظومة جبران المجازيّة لا ينتمي إلى عالم المدينة بل إلى عالم الطبيعة الذي يزخر النص بحقولها الدلاليّة إلى درجة إثقال السرد من دون طائل. فالطبيعة تملأ السرد بتضاريسها من جبال وأودية، وتلال وسهول، وبعناصر أخرى تنتمي إلى عالم الماء (مطر، ثلوج، جداول)، (الهواء ريح، أعاصير) أو عالم مزيج من الماء والهواء عواصف، (عالم النبات مراعي، مروج، مزروعات، أشجاره مثمرة أو غير مثمرة، زهوره)، عالم الحيوان الأليف منه والبريّ، وكذلك عناصر كونيّة كالشمس والقمر والنجوم. يتوزّع القسم الأكبر من هذه الحقول الدلاليّة على كتل ثلاث حدّدناها آنفاً، وهي الكتلة الزراعية والكتلة الرعوية والكتلة الفردوسية، مما سنحلّله لاحقاً. لا شكّ أن الكتلة العمرانية أقل حضوراً من الكتلة الطبيعية؛ غير أنّها، خلافاً للظاهر، تلعب دوراً أساسيّاً في بنية المجازيّة العامّة، يقوم وفق علاقة جدليّة مع الكتل الأخرى.

تظهر الإحالات إلى العمران أوّل ما تظهر عبر مساكن ممثّلي المؤسّستين الدينيّة والاجتماعيّة، الذين يؤلّفون معاً فئة "أغنياء وسائدون".

في **يوحنّا المجنون** يتحدّد الفضاء المديني بعناصر متراكمة، سواء من خلال الوصف السردي أم من خلال الإنشاء الداخلي كما في خطبة يوحنّا. فـ "الدير غني عظيم"[3] (72)؛ وأما الكنيسة فصرح كبير يهيمن على البلدة "وكان قد تم بناء الهيكل الجديد المتعالي بين المساكن في مدينة بشرّي كصرح أمير" ـ (76)، كل شيء يدلّ على ثرائه: الثياب الباذخة، اللوازم الكنسية الباهظة الثمن؛ ومسكن الحاكم "دار" وهو تعبير يدل على الرحابة والغنى والخدمة المتميّزة، لم يرد إلا مرّة واحدة في النصّ نقيضاً لمفرادات أخرى كـ "أكواخ" و"منازل" و"بيوت" التي تشير حصراً إلى مساكن القرويين. تؤكّد إنشائية النص هذا الطابع العمراني الداخلي، تارة من خلال التكرار، وطوراً عبر المبالغة والإطناب في معاني كلمة "مدينة": "انظروا يا قساة القلوب إلى هذه المدن القرى الفقيرة، ففي منازلها يتلوّى المرضى على أسرة الوجع، وفي حبوسها تفنى أيام البائسين، وأمام أبوابها يتضرع المتسوّلون، وعلى طرقها ينام الغرباء، وفي مقابرها تنوح الأرامل" (74)، ويتأكد الطابع العمراني كذلك عبر استحضار وجوه الشبه بين مدينة يوحنّا وعواصم ممالك، يبالغ السرد في وصف علامات الرخاء ورموز السلطة فيها، كالعروش والقياصرة والمنابر (78).

يتكرّر هذا الإطار بصورة مطابقة في **خليل الكافر**، مع اختلاف

---

(3) الحاشية الوحيدة في النص تشير إلى ذلك: "هو دير في شمال لبنان، واسع الأراضي، يدعى دير أليشاع النبي، يقطنه عشرات من الرهبان المعروفين بالحلبيين" (ص 70).

طفيف على المستوى اللفظي: لا تُستعمَل لفظة "مدينة" في هذه القصّة، بل تنوب عنها، حاملة دلالاتها، كلمة "قرية"، التي تتعارض في هذا السياق مع "مزارع"، وتشير بالتالي إلى كثافة سكانية ـ وإن كانت نسبية ـ تضفي عليها طابعاً مدنياً؛ أي أن مفردة "قرية" تقوم هنا مقام "مدينة" في **يوحنّا المجنون**، ولا ننسَ، على كلّ حال، أنّ "قرية" في المعاجم الكلاسيكيّة تعني فعلاً "مدينة"، ولا أدلّ عليه من عبارة "أمّ القرى"، الصفة التي أُطلقَت على واحدة من أهمّ المراكز الحضريّة في شبه الجزيرة في القرن السابع، أي مدينة مكّة[4]. باستثناء هذا الفارق المعجمي الوحيد، فإنّ العناصر التي أشرنا لها تتكرّر جميعاً في **خليل الكافر** .فبيت الشيخ عبّاس يبدو عظيماً قياساً بما حوله: "كان منزله القائم بين أكواخهم الحقيرة يشابه الجبار الواقف بين الأقزام" (121)، فيه "قاعة واسعة" (145) وعدد كبير من الخدم. إنّه المسكن الوحيد الذي يشير إليه النصّ بكلمة "دار"، كما في ما سبق، ويرد في نفس السياق مع كلمة "قصر" (147). يستحضر الدير بدوره الفضاء العمراني بمساحته الكبيرة طبيعة ساكنيه ووسائل الراحلة المتوفّرة فيه. ويلحّ السرد على هذا الجانب إلى درجة إضافة حاشية تشرح للقارئ وضع هذا الدير: "هو أغنى وأشهر دير في لبنان، تقدر حاصلاته بآلاف الدنانير، ويسكنه العشرات من الرهبان" (123). وهنا أيضاً، يربط الوصف الإنشائي القصر والدير بمدن الأمبراطوريات الكبرى، المصرية والبابلية والرومانية، التي يطنب النص بذكر أهم أبنيتها وشخصيّاتها السياسيّة البارزة، كالفراعنة وكنبوخذ نصر ونيرون (161 ـ 163).

---

(4) جاء في **لسان العرب**: "القرية، المصر الجامع؛ القرى المبارك فيها، بيت المقدس، وقيل الشام؛ والقريتان... مكة والطائف؛ وأم القرى، مكة".

المديني الشيطانيّ

إن الكتلة المدينية، شأن الكتل كافة، لها دلالات محايدة بحدّ ذاتها. لكنّ السياق قد يحمّلها دلالات سلبيّة أو إيجابيّة. وفي نص جبران، لا تكتسب دلالتها الإيجابيّة إلا بعد انتصار المشروع الثوري، في آخر القصّة؛ أما أثناء النضال فإنها تحتفظ بدلالة سلبيّة، بسبب اندراجها في فئة "سائدون/ أغنياء"، مما يجعل منه فضاءً للظلم والرياء وانحراف القيم، وتتفاقم قيمتها السلبيّة بشكل أساسي حين تتراكب مع المجاز الكتابي. في هذه الحال، توسم الكتلة العمرانية بسمة "شيطانيّة" وذلك بطريقتين متقاطعتين: التماثل والتعارض.

المديني الشيطاني ضد الطبيعة

إن الكتلة المدينية، بتعارضها مع كتلة الطبيعة، تتصل بعلاقة تماثُل مع القوى الكبرى التي ترمز للشرّ في المجاز الكتابي، ولا سيّما منها الإمبراطوريّات الوثنيّة التي استعبدت "شعب الأنبياء". تلمّح قصّة **يوحنّا المجنون** إلى هذا الجانب بإشارات سريعة، كصرخة يوحنّا ضدّ الإكليروس القاطن الحيز العمراني: "تعالَ وحاسب هؤلاء القياصرة". أما في **خليل الكافر** فيظهر التماثل صريحاً وبشيء من الإلحاح. فمن خلال تعداد أمور مثل "نير الصريين، سبي بابل، قساوة الفرس" تعرّض لها الشعب العبراني، يستحضر النص ثلاث مراحل أساسيّة من سيرة "شعب الله المختار": العبوديّة في مصر والسبي إلى بابل ودمار الهيكل. يتكرّر تعداد هذه المراحل بصيغة أخرى في مكان آخر من القصّة حيث ينضاف عنصر آخر، هو اضطهاد الكنيسة ـ التي حلت محل "الشعب المختار" ـ على أيدي أشرار جدد، كهيرودوس ونيرون، فالأوّل أباد أطفالاً أبرياء أثناء بحثه

عن يسوع الطفل لقتله[5]، والثاني مارس أقسى أنواع الاضطهاد في حقّ معتنقي المسيحيّة الأوائل. تشمل القصّة بذلك كل من اضطهد أولئك الأبرار، أي "شعب الأنبياء وشعب يسوع" من جهة، والفلاحون الذي يتوجه يوحنا إليهم في خطابه، من جهة أخرى.

إن ممالك الشرّ هذه، التي يمعن النص في تحديد دلالتها السلبيّة بربطها بحقل دلالي خاص هو حقل الموت العنيف نهشاً (بالمخالب، الأنياب، السيوف، المقابض)، ما هي إلا إشارة إلى تلك المدن التي بلغت أعلى درجات الازدهار والأبّهة والتعقيد العمراني في المشرق بمعابدها وزقوراتها وأهراماتها" رفعوا أعمدة الهياكل والمعابد [...] نقلوا الطين والحجارة لبناء الأسوار والأبراج، وأقاموا الأهرام". إنّه عمران شيطاني منذور للخراب، ترسم دورته حدوة الحصان معكوسة، تبدأ بصعود مدهش، لا يلبث أن يُتبع بسقوط مدوّ وعنيف. في **يوحنّا المجنون**، تنبئ بهذه النهاية وعيد يوحنا: "ويل لكم إذ يأتي ابن البشر ثانية ويخرب أديرتكم ويلقي حجارتها فى هذا الوادي، محرقاً بالنار مذابحكم ورسومكم وتماثيلكم" (73). كلّ شيء يشير إلى حتميّة هذا الخراب بشكل نهائي لا مردّ عنه، ولكن بعد أجل، حين "يجيء الفجر وتطلع الشمس"، كما يختم السارد القصّة. في **خليل الكافر**، يتحقّق هذا الخراب رمزيّاً عبر المصير الأسود الذي يلقاه الشيخ عباس، حين يأخذه الجنون وينتحر وحيداً في قصره الخاوي بعد أن انفضّ الناس عنه؛ ولن يبقى من قصره، بعد خمسين عام، سوى "حجارة متقوضة وجدران مهدومة"، ومع أنّ سقوط الشيخ عبّاس لا يتحقّق

(5) يذكرها **الإنجيل** بعبارتي "مقتل الأبرياء" و"الهروب إلى مصر" (متى، 2، 1-18).

بالعنف الجسدي، إلا أنّه يحدث فجأة ونهائياً، وقبل أن يطلع القمر، كما يقول النص[6] مستحضراً صورة تحمل في المخيال الجمعي المشرقي الكثير من الشؤم، هي: " بليلي ما فيها قمر". هكذا يتحقّق على يد خليل ما كان يوحنّا فد تنبّأ به.

المديني ضد "الكتاب"

ليست علاقة التكافؤ بين المديني والممالك التي تجسد الشرّ في **الكتاب المقدّس** إلا الوجه الظاهر من فكرة أعمق وأكثر تأثيراً، وهي التضاد بين العمران و"الكتاب" أي (**الكتاب المقدّس**) المؤسِّس للمصطلح. فالكتاب يلعب في القصّتين دور فاعل مزدوج: إنّه "الموجِّه" الذي يحدّد عمل خصوم المدينة، وهو العون الذي يمدّهم بوسائل الفعل. في **يوحنّا المجنون**، يلهم "كتاب العهد الجديد" أو "كتاب يسوع" يوحنّا ويملي عليه سلوكه؛ والدور ذاته تلعبه في **خليل الكافر** "آيات الكتاب"، أو "تعاليم يسوع" أو "**الإنجيل**". والكتاب يمدّ يوحنّا وخليلاً بأدوات نضالهما ضدّ خصومهما، ليقوم كذلك بوظيفة العون، وهو دور له من الأهميّة ما يكفي لكي تقوم الحكاية بتجسيده صراحة في يوحنّا وهو يمتشق الكتاب كالسيف: "سمع يوحنا هذه الكلمات [...] فانتشل **الإنجيل** من جيبه كما يستلّ الجندي سيفه للمدافعة، وصرخ قائلاً: "هكذا تتلاعبون بتعاليم هذا الكتاب أيها المراؤون؟" (73). فمن المنطقي إذن أن تأمر السلطات بتجريد المتمرّد من سلاحه، أي مصادرة الكتاب منه؛ ليتكرّر المشهد مرّتين في القصّتين، تفتتحه العبارة نفسها: "اقبضوا على هذا المجرم الشقي وانزعوا منه الكتاب"، يصرخ الرئيس مشيراً إلى يوحنّا، وحينئذٍ ـ يقول

(6) حدث كل ذلك قبل أن يبلغ "الشعب ساحة الكنيسة وكان القمر قد طلع من وراء الشفق".

خليل ـ صفعني أحد الرهبان بينما انتزع آخر الكتاب منّي" (75 و135).

أمّا في معسكر المدينة، فالموجِّه الفعلي هو المال والسلطة؛ الكتاب يمثّل الموجّه المزيّف، أو الموجّه الظاهري، الذي تستخدمه المؤسّسة للتغرير "ببسطاء القلوب"، ولا تتردّد عند الحاجة عن إلقائه في "ركن مظلم من المكتبة" أو حتّى في "القبو"، للحدّ من تأثيره، بينما يوحنّا يُشهره مخاطباً يسوع: "كلمة الحياة التي أنزلتها من صدر الله قد توارت فى بطون الكتب" (78)، فتتصادى صيحته هذه في قول خليل مخاطباً الحرّية: "وفي الكنائس والجوامع يستميلك الكتاب المتروك، وفي المحاكم والمجالس تستغيث بك الشريعة المهملة" (161). لكن، إن كان الموجِّه المزيّف يُستخدَم غطاء للموجِّه الحقيقي، أي المال والسلطة، فإنّه يلعب دور المعين لمعسكر المدينة الذي يستغله بالباطل أداة ضدّ خصمه في القصّتين، حين يستمد منه المؤسّسة الدينيّة حججها في وجه المعترضين على سلطتها[7].

هذه المعادلة العكسية مدينة ضد الكتاب تتجاوب كلّيّاً مع التصوّر الكتابي الذي يجعل من الحاضرات الوثنيّة نقيضاً **للكتاب المقدّس**. فمن طرف يقف "شعب من بُناة"، حسب تعبير فراي، شيّد من الهياكل والقصور الشاهقة ما يبدو أمامه هيكل سليمان (المبني، على أيّة حال، على أيدي الغرباء) إنجازاً باهتاً (Frye, 1984, p. 271) وبنى المدن العظام، شأن نينوى، "أكبر حاضرة في العصور القديمة، إذ كان يلزم المرء ثلاثة أيّام لاجتيازها، كما يؤكّد مؤلّف كتاب يونان" (أو يونس حسب التعبير القرآني)[8]. وعلى

(7) عبارات كثيرة تبدو مقتبسة من **الإنجيل** كما هي.

(8) انظر: **الكتاب المقدس**، سِفر يونان، الآية 3، الفصل 3.

الطرف النقيض يقف شعب آخر من "أهل الكتاب، [...] لا باع له في العمارة ولا في النحت، لا بل ولا في صناعة الخزف"، يقوم الكتاب عنده تعويضاً عن تلك الحضارة المدينية.

هكذا يضفي بطلا جبران على نضالهما بعداً إنسانيّاً شاملاً، بل كونيّاً، من خلال تعشيق مجازه بمجاز عالم الكتاب.

المديني الرؤيوي

لكن إن كانت العلاقة "مدينة ضد طبيعة" مرتبطة بـ "مدينة ضدّ الكتاب" تصبغ على المدينة سمة شيطانية، فإنّها لا تستنفذ واقعها بكامله. فالمدينة قد تندرج كذلك في فئة الرؤويّ فتقلب علاقتها القيميّة السابقة مع الطبيعة والكتاب.

فالأنبياء الذين يسلك بطلا جبران خطاهم، يعيشون في مدن ويصوّرون العالم الذي يحلمون به مدناً فاضلة. يظهر هذا الجانب في **يوحنّا المجنون** عبر الحلم أو النبوءة. فقبل أن تبدأ مغامرته، كان يوحنّا يتأمّل **الإنجيل** ويحلم بمكان مثالي، هو مدينة أورشيلم بعد أن يظهر فيها المسيح ويغيّر ملامحها: "يقرأ فى كتابه [...] ويغمض عينيه وتسبح نفسه فوق أشلاء الأجيال إلى أورشليم القديمة، متبعة أقدام يسوع فى الشوارع، سائلة العابرين عنه فيجيبونها قائلين: هنا شفى العميان وأقام المقعدين [...] في هذا الرواق وقف يكلم الجموع بالأمثال، وفي ذلك القصر كتّفوه على العمود [...] وفي هذا الشارع غفر للزانية" . . . في هذا الفضاء المديني المتجلّي بهاءً، تأخذ الأشياء طابعاً فرحاً، بما في ذلك آلام المسيح.

يحقّق خليل كذلك "صعوده" إلى المدينة، كما يسوع إلى أورشليم. وهو صعود فعلي ورمزي في آنٍ واحد. فعليّ، لأنه لم يُشفَ إلا عند وصوله إلى مدينة فيستعيد الحياة بعد طرده من الدير

واجتيازه قرى تتشح بالموت. ورمزي، لأن مساره يقوده من المدينة الطوباويّة التي حلم بها إلى صورتها تتحقّق على أرض الواقع، وهو حين يشرح للرهبان والحاكم صيغة المجتمع الإنساني الذي يحلم ببنائه، يصف مجتمعاً مدينيّاً: "تعالوا نعيد أراضي الدير الواسعة إلى سكان هذه القرية المحتاجين، فنخدم الشعب الضعيف الذي جعلنا أقوياء، ونصلح البلاد التي نعيش بخيراتها، ونعلم هذه الأمة التعيسة أن تبتسم لنور الشمس وتفرح بمواهب السماء ومجد الحياة والحرية" (132). أمّا برنامجه الثوري، فيعرضه على الناس في ساحة الكنيسة، أي في المقام الذي يشير رمزياً إلى مركز المدينة "فلما بلغ الجمع ساحة الكنيسة"؛ وفيه يشير إلى كل ما يلزم المدينة من مساكن وأبنية مخصّصة لمختلف المؤسّسات والإدارات (المذكورة ص 60). إن مدينة خليل تتحلّى في واقع الأمر مجازياً بكل ما للمدينة البارة الفاضلة المناقضة للمدينة الشيطانيّة من صفات.

تذكّر المدينة التي يؤسسها خليل بـ "أوشليم السماوية"، أو "ملكوت الله"، أي الهدف الذي ينشده **الكتاب المقدّس** .ليست تلك الإشارة الوحيدة إلى العلاقة بين المدينتين. فمدينة خليل ذات الأبعاد الرؤيويّة تنشئ نظام سلطة يؤكّد طابعها الكتابي؛ وهي سلطة تعتمد بنية يطلق فراي عليها اسم "المجاز الملكي". وفق هذا المجاز، تجتمع في شخص واحد وظيفة الكاهن ووظيفة الملك ووظيفة النبي. يجسد هذا النظام، بنسب متفاوتة من النجاح، شخصيات تاريخيّة أو أسطوريّة في العهد القديم (داود وسليمان وملكيصادق الذين شغلوا على الأقلّ وظيفتي الملك والكاهن). أمّا في العهد الجديد فيجسده تجسيداً مثالياً، حسب التقليد المسيحي، في شخص المسيح. بذا يقوم بمثابة النمط المقابل لشخصيّات العهد القديم المذكورة بوصفه ملكاً وكاهنا، وبمثابة النمط المقابل لموسى (أو لإيليا بوصفه نبيّاً، فراي، 146).

تتمفصل هذه الوظائف بعضها ببعض عبر تحوير صورة جنسيّة تصل الملك بشعبه كالزوج بزوجه، كما يكتب فراي: "إنّ الوجه الفرديّ في المجاز الملكي، أي الملك الذي لا يُرى، يحيل إلى وجهه الجماعي، أي الملكوت الذي يسوده الملك كما يسود الزوج زوجته" (المصدر نفسه، ص 208).

الحاصل أن خليل يشغل هذه الوظائف الثلاث: فهو ملك حين يؤسّس مملكة يحكمها معنوياً دونما شريك، وهو كاهن حين يشغل مكان الوسيط الذي لا غنى عنه لإدراك أسرار الحياة ولإحياء طقوسها المقدسة، وهو نبيّ حين يهدي الناس إلى طريق المستقبل. يكفي أن نقرأ المقطع التالي الذي يصف حياة خليل بعد انتصاره لنتأكّد من جمعه لهذه الوظائف: "مرّ شهران وخليل يسكب سرائر روحه في قلوب أولئك القرويين، محدقاً إياهم في كل يوم عن غوامض حقوقهم وواجباتهم [...] جاعلاً بين عواطفهم وعواطفه صلة قوية شبيهة بالنواميس الأزلية [...] فكانوا يصغون إليه بفرح [...] ويردّدون كلامه في خلوتهم" (164). يتجاوز الدور المناط بخليل بعد انتصاره، بمراحل كثيرة، دور ثوريّ حقق ثورته؛ إنّه بالأحرى دور رجل مُسح، رجل ممسوح، أو المسيح. ألم يحلّ محل الحاكم المخلوع والكاهن المهجور "غير حافلين بالخوري إلياس" فيما يستمرّ في تجسيد صورة النبيّ؟ بالتأكيد، خاصّة وأنّه يستمر في لعب هذا الدور، على نحو سرّي، بعد مماته، مثل المسيح إذ قام من بين الأموات ورُفع إلى السماء، من دون أن يكفّ عن إلهام الجماعة التي أسّسها. تُختتم قصة **خليل الكافر** بالجملة التالية، التي تستعيد كلام رُسل المسيح "الحواريين" عن معلّمهم بعد غيابه: "ألم يكن قلبنا متقداً في صدرنا، حين حدّثنا في الطريق وفسّر لنا الكتب" هذا ما قاله

رسول لزميله بعد أن لقيا المسيح على طريق عمّاوس بعد قيامته (لوقا، 24، 32).

إن علاقة خليل بـ "شعبه"، كما يصورها النص، لها بُعد جنسي واضح من دون أي لبس، وهي علاقة يجسّدها على المستوى الفردي رابط الحبّ الذي يربطه بمريم، التي تحمل اسماً يمثل ذروة الأمومة (مريم أم يسوع)، كما سبق وأشرنا، وتلعب راحيل، بوجهها الأمومي، هنا دوراً مزدوجاً: فهي من ناحية تقوم ضمانة لهذا الحبّ العظيم، ومن ناحية أخرى تشكّل صلة الوصل بين الفردي والجماعي. فخليل، بحبه مريم، يحب شعب مريم. وهو حبّ مثّلنا عليه بالمقطع الذي ذكرناه آنفاً والذي يشي بعلاقة انصهار بين الطرفين. وهي علاقة حبّ ترمز إليها أيضاً الخصوبة، وهنا خصوبة الأرض: "ولما جاءت أيام الحصاد، خرج الفلاحون إلى الحقول وجمعوا الأغمار على البيادر [...] فامتلأت الأكواخ من القمح والذرة والخمر والزيت" (165). إن الزوج لا يخصب فقط زوجته بصفتها الفرديّة، بل يخصب أيضاً مملكته بأسرها التي تبدو هنا زوجة أخرى له، زوجة جماعيّة. ليس إذن من قبيل الصدفة أن يولد من هذا الخصب عنصران يرمزان، في العهد القديم، إلى الحياة وإلى "الأسرار الكنسية" في العهد الجديد: القمح والخمرة، اللذان يرمزان إلى أعظم "الأسرار الكنسية"، أي الذبيحة الإلهية أو "القداس". إذ من الواضح أن نشاط الجماعة بأكملها بما فيا خليل نفسه يقوم على "جمع الغلة وعصر العنب و...". في هذا الإطار، يأخذ مجاز الزفاف المستخدم في وصف مدينة خليل مداه الأقصى حين تستحيل هذه الأخيرة عروساً: "يمر المسافر على طريقه إلى غابة الأرز، ويقف متأملاً بمحاسن تلك القرية الجالسة كالعروس على كتف الوادي"، وفي علاقة الحبّ التي تربط خليل بالشعب، تشكّل شخصيّة الأمّ جسراً بين الفردي والجماعي وتضمن ديمومة

هذه الصلة، من خلال انتمائها في آن معاً إلى مستويين: الفضاء الزوجي وفضاء الجماعة.

يمكن لنا أن نذهب بعيداً في سبر هذا التجاوب بين **الكتاب المقدّس** وقصّة جبران، إن نحن تمعّنا أكثر في طبيعة "الكتلة المدينية" الرؤيوية وصلتها بالقدسي. يقول فراي، شأن لاهوتيين كثيرين قبله: "كلّما تقدّمنا في قراءة **الكتاب المقدّس**، كلّما تقلّصت مساحة ما هو مقدّس. ففي حين كانت جنّة عدن تمتدّ من مصر إلى الهند[...]، ضاقت مساحة أرض الميعاد المنذورة لإبراهيم إلى حدّ كبير[...]؛ أما مساحة الأرض التي وُعد بها يشوع بن نون فأصبحت أضيق وأضيق. ثم عمل تقسيم المملكة وما تبعه من غزوات على تقليص هذا الحيّز القدسي إلى حدود إقليم "اليهودية"، ثمّ إلى أورشليم وأخيراً إلى الهيكل، قبل أن يُختَزَل تماماً في "قدس الأقداس" الذي من الهيكل قلبه. يختفي آخر أثر من الفضاء المقدّس نهائيّا على يد أنطيوخوس [...] عند تدنيسه الهيكل. ما تستنتجه المسيحيّة من ذلك أن لا وجود منذ اليوم لأي حيّز قدسي يقوم مركزاً للقدسي" (Frye, pp. 223-224). بإمكاننا رصد حركة مشابهة في بنية حكاية جبران، حيث تلغي الثورة مركزية المكان الذي تتجسّد فيه المؤسّسات، أي الكنيسة ودار الحاكم، ثم تلغي كل حيّز "قدسي" لتبثّ القدسي في كلّ مكان. هذا الإلغاء يتحقق مادّيّا في حال دار الحاكم الذي يمسي أطلالاً، ومجازّياً في حال الكنيسة التي تختفي رمزيّاً من جغرافية القرية، بما أن خادم الكنيسة يتهمش ومعه تتهمش الوظيفة المنوطة به. فيتحقق بذلك دمار الهيكل رمزيّاً. ومحل الهيكل وبدلاً منه، ها هي روح خليل التي تتغلغل في قلوب الجماعة الجديدة: "وخليل يسكب سرائر روحه في قلوب القرويين..."، وهي عبارة يكررها السارد بصيغة أخرى في نهاية القصّة. هكذا يتقلّص الفضاء المقدّس إلى حدّ التلاشي؛ بعدها ينتقل القدسي نفسه إلى

عالم الإنسانيّة، فيأخذ شكل شخصية تضطلع بالوظائف الثلاث فتستوي ملكاً ـ كاهناً ـ نبياً معاً، معيدةً إنتاج ما يتحقّق في العهد الجديد. وأخيراً تنتقل هذه الوظيفة الثلاثية المتمثّلة بفرد إلى عالم الإنسان لتعمّه، حيث تتجسّد في جماعة إنسانية تقوم بدورها مقام جسد سرّي (بالمعنى اللاهوتي) لذلك الفرد.

يتمثّل خليل هذه الوظيفة الثلاثية الإنجيليّة من دون أدنى لبس، مع فارق طفيف، ظاهري بالمقام الأوّل: ففي حين ينتقل القدسي إلى الإنسانيّة جمعاء لتقيم كنيسة جامعة، يبقى هنا محصوراً، ربّما بشكل مؤقّت، في جماعة محدّدة جغرافياً؛ إذ يشير النص إلى أن "والآن وقد انقضى نصف قرن على هذه الحادثة" لا توحي القصّة أن نموذج مدينة خليل قد بدأ بالانتشار. غير أن هذا لا يضعف في شيء بنية المجاز العامّة.

من الواضح أن المدينة حين كانت مندرجة في "الشيطاني" كانت تقوم نقيضاً لـ "الكتاب" ولكتلة الطبيعة، وأما وقد أصبحت في كتلة "الرؤيوي" فقد قلبت علاقاتها، وبالتالي تستعيد الطبيعة مقامها السابق بقيمه الإيجابيّة، في شقّها الرعوي المشار إلبه بالقطعان والمروج... إلخ (والزراعي) العنب، القمح، الحقول... إلخ (والمتعلّق بالعناصر الطبيعيّة الأخرى) الجبال، الشمس... إلخ. أمّا "الكتاب" فيُوظّف من جديد في صيغة جديدة من "تعاليم، روح، نفس" مما يبثّ الحياة في الإنسان والمجتمع.

على الرغم من حضوره الخفر ظاهريّاً في النصّ، تفصح كتلة المجاز "المديني" عن بعد مهمّ غني بالدلالات. ففي تعارضها أو تقاطعها مع المجازات والرموز الأخرى، وفي صورتها الثنائية ذات الوجهين، الشيطاني والرؤيوي، تبني عالماً لا يتجلى في كامل أبعاده إلا في ضوء المنظومة المجازية التي عليها يقوم "القانون الأكبر".

II. كتل الصور المجازية الأخرى

قاربنا في هذا الفصل كتل المجاز الفردوسي والرعوي والزراعي بطريقة غير مباشرة، من خلال تداخلها بالمجاز المديني. لذلك سنتناول هنا، ومن دون إسهاب، أهم ملامحها لنستكمل مجمل المجاز الجبراني، ونمدّ بصرنا إلى ما وراء الجانب الرومانسي في هذه المجازات، الجانب الذي طالما توقّف النقد عنده وطالما أخفى أبعاداً أخرى مهمة لا يمكن كشفها إلا بالاستعانة بالمجاز الكتابي.

كتلة المجاز الفردوسي

تتشكّل هذه الكتلة من اثنين من أهم عناصر جنّة عدن، هما الشجرة والماء (فراي، ص 207 ـ 213). لكلّ منهما بدائل لمتنوّعة. فمن بدائل الماء: مطر، مجرى ماء، ثلج، ومن بدائل الشجرة: مرج، زهور... ولكي نتمكّن من الإحاطة بهذا المجاز لدى جبران وفهم وظيفته في الحكاية، من المفيد توسيع تعريف فراي ليشمل أوّلاً العنصر الهوائيّ مع بدائله (نسيم، هبوب، عاصفة، إعصار) وثانياً الحيوان البري حصراً، على اعتبار أنّ الحيوانات الأليفة تندرج من باب أولى في كتلة المجاز الرعوي التي سنقاربها في حينها. يتكوّن الفردوسي إذن من كل ما تتضمنه جنّة عدن الأسطورية، أو ما اعتبر الفردوس الأرضي، باستثناء عناصرها البشريّة والربّانيّة. سنضيف إليها عناصر أخرى ذات صلة، حاضرة بقوّة في كتابة جبران.

تأخذ الكتلة الفردوسيّة في الحكاية بعداً رؤيوياً حين ترتبط بطبيعة ربيعية، ذلك هو إطار يوحنّا وهو يسوق قطيعه إلى المراعي. كل ما في هذا المشهد يشير إلى طبيعة متألّقة مفعمة بالفرح، يتمثّل فيها عنصر الماء بجداول صغيرة تتلوّى منحدرة في الوديان لتشكّل حين تلتقي أنهراً هادرة: "واضمحلّت الثلوج في الحقول والمروج،

وأصبحت بقاياها في أعالي الجبال تذوب وتسير جداول في منعطفات الأودية، وتجتمع أنهاراً غزيرة تتكلّم بهديرها عن يقظة الطبيعة" (70). أما العناصر العضويّة فتبدو بصورة أشجار يكسوها الزهر ومراعٍ مخضوضرة: "أزهرت أشجار اللوز والتفاح، وأورقت قضبان الحورِ والصفصاف، وأنبتت الروابي أعشابها وأزهارها"؛ وتجسّد العصافير والحمام حياة طبيعية بكر لم تقع بعد تحت عبودية الإنسان ولا تزال تحيا في جو من التناغم: "كانت العصافير ترفرف متناجية حول يوحنا، وأسراب الحمام تتطاير مسرعة" (74).

يكتمل المشهد حين تنغمس العناصر الثلاث، الماء والشجرة والحيوان البريّ، في عنصري الهواء "نسيم" والنار "شعاع الشمس"، "الزهور تتمايل مع النسيم كأنها تتحمّم بأشعّة الشمس" (71). إنّه إطار "عالم الفرح" المثاليّ.

يتعارض هذا العالم الفردوسي الرؤيوي مع العالم المديني في مرحلته الأولى، أي قبل أن تنجز الثورة النبوّيّة تحويله، حيث دار الحاكم تشرف على أكواخ المزارعين، ويقوم الدير "كالبرج الهائل"[9]، ويزيد من حدّة التناقض علاقة التجاور بين العالمين التي يؤكد عليها النصّ باستعمال ظرف المكان "قرب".

يحتضن هذا الإطار الفردوسي الرؤيوي شخصيّة يوحنّا ليكسبها بعدا نبويا يزداد إشعاعا بظهور "الكتاب": "جلس مستنداً إلى صخرة يتأمّل تارة بجمال الوادي وطوراً بسطور كتابه المتكلّمة عن ملكوت السموات". في **خليل الكافر**، لا يظهر الإطار الفردوسي كلياً إلا في نهاية القصّة حين يقوم المجتمع النبوّي متزامناً مع "قدوم الربيع" ومع "أوّل أيّام نيسان".

---

(9) يجدر فهم هذه الكلمة بمعناها الأصلي: هائل، ما يصيبك بالهول، أي بالرعب.

لا يقتصر المجاز الفردوسي على صورته الرؤيوية، فقد يظهر كذلك في صورة شيطانيّة. ذلك جليّ في **يوحنّا المجنون** حيث يحل محل ماء "الجداول" الرؤيويّ ماءٌ آخر عنيف تضرب أمواجه السفينة "وتكسر دفّتها"؛ وحيث محل الشجر الهشّ، المتواضع والمفيد من لوز وتفّاح، ترتفع باسقة مزهوّة وعقيمة، شجرة السرو المرتبطة بذوي السلطة[10]: "ههنا رؤساء وزعماء لهم من سلطتهم حياة أشبه شيء بأشجار السرو ذات الاخضرار الأبدي" (77)؛ وحيث تحل محل الحيوانات الوديعة، من عصافير وحمام، كواسر وحيوانات مفترسة، من أفاعٍ وذئاب وغربان وغيرها من اللواحم التي لا تملأ أرجاء القصّة؛ وحيث أخيراً يحل محل "النسيم" العليل الرؤيوي الرياح الشديدة التي "تمزّق شراع السفينة" والعواصف الشديدة "الهول". إن هذه الفئة "الشيطانية" من المجاز الفردوسي موصولة بعالم "أغنياء/ سائدون" الذي يتناقض مع يوحنّا.

في **خليل الكافر** يسود الجانب الشيطاني من المجاز الفردوسي القسم الأكبر من النصّ، خاصّة وأنّه يُردف بعنصر شيطاني بامتياز شديد الحضور، هو الليل. والواقع أنّ أكثر من سبع وثلاثين صفحة من أصل خمس وأربعين تشكّل القصّة، مخصّصة لسرد أحداث ليلتين مشهودتين: ليلة رأس السنة حين طرد خليل من الدير، وليلة محاكمته. والليلتان تحملان عنصرين فردوسيين أساسيّين، الماء والشجرة، إنّما بقيمتيهما السلبيّة. فالماء يفيض ليغمر كلّ شيء، وإذ يتجمّد ويصير ثلجاً (مفردة "ثلج" تتردّد كثيراً في النصّ) "يدفن" تحته الأرض بما فيها من بيوت وأشجار ومروج؛ والماء يتبخّر ثم يتكثّف ضباباً فيملأ الجوّ ويطغى على الفضاء: "وفصل الضباب بين القرى المتناثرة".

(10) فلا عجب أن يرتبط بتآلف الموت من خلال "مقبرة" و"جثث".

هكذا ينغلق "الفضاء" بمعناه الأول: الجو، في **خليل الكافر، مغموراً** بالعنصر المائي الذي يحول دون انبثاق دفق الحياة من أي نوع كانت، أو، على الأقل، يعرقل انبثاقه. للشجرة أيضاً وجهها الشيطاني، حين تظهر "عاريةً" أو مرتجفة من "هول العاصفة". تلتحق بهذين العنصرين (الماء والشجر) عناصر شيطانيّة رديفة، من مادة هوائية مدمّرة من رياح وعواصف وزوابع تجتاح الفضاء وتزرع فيه الرعب والموت؛ أو من الحيوانات البريّة الرامزة للموت، كالغربان ذات النعيق المشؤوم: "وخلت الحقول إلا من الغربان الناعبة".

يحيل مجموع هذه العناصر الشيطانيّة الممهورة بمهر "الليل" إلى "الموت"، الذي يتكرّر لفظه في النصّ كما هو، أو عبر مفردات من حقله الدلالي كـ "كفنّ" و"دفن" وغيرها: "أصبحت الحقول [...] كصفحة واحدة بيضاء يكتب الموت عليها سطوراً مبهمة ثم يمحوها [...] وأخفت الثلوج ثوبه الأسود كأنها تريد أن تدفنه قبل أن تميته [...] وظلّ الشاب سائراً والموت يتبعه [...] كعصفور مكسور الجناحين سقط في النهر" (144). تسبغ هذه الحالة الشيطانية على وضع خليل وهو يعيش "لآلامه" التي تتلامح وراءها تلك الآلام النبوّية بامتياز، آلام المسيح، التي بدأت هي أيضاً، "عند هبوط الليل". وأخيراً، تحيل هذه العناصر، بسبب هيمنة عنصري الماء والليل، إلى الطوفان، الذي يرمز إلى انقضاء عالم وإلى ولادة عالم آخر.

الكتلة الرعوية والكتلة الزراعية

من المؤكّد أن الرعوي والزراعي "يفيضان" ـ حسب تعبير فراي ـ عن الفردوسي. فعلى سبيل المثال، يحيل النبات والمراعي والحقول إلى الفردوسي كما إلى كتلتي الرعوي والزراعي، إذ إن الكتل الثلاث تمت إلى عنصري الماء والشجر، الذي بهما أساساً يقوم "الفردوس" كما رأينا، لكن الرعويّ والزراعي يحافظان مع

ذلك على خصوصيّتهما وعلى فاعليّتهما في الحكاية الجبرانيّة ممّا يستدعي الوقوف على بعض ملامحمهما.

فلنبدأ بملاحظة وجود نوع من التناقض، النسبيّ ولا شك، بين الرعويّ والزراعي، بما يذكّر بعض الشيء بالتعارض بين المديني والطبيعي. فصورة يوحنّا مثلاً ترتبط بحقل الرعويّ الدلالي (مراعٍ، عجول، معالف، حظائر... إلخ) إلى درجة يندمج معها الراعي بقطيعه، ويستحضر كلّ منهما الآخر على الدوام؛ بل تتواشج الصلات بينهما بحيث يتعرّضان معاً للمصير نفسه: يُعتقل الراعي حين يُعتقل القطيع، ويطلق سراحهما معاً، ثمّ يترقّبان بقلق ميلاد عالم جديد، ومما يعزّز هذه العلاقة ويبلغ بها حدّ التماهي وجه الراعي الصالح، ذلك الوجه الذي يذكّر رئيس الدير بها يوحنّا "الراعي هو المسؤول عما تخرّبه مواشيه" ـ (72) والذي يتبنّاه يوحنّا بملء وعيه. ألم يقارن يوحنّا نفسه بالحَمَل، وهو بين يدي جلاديه؟: "أنتم كثار ههنا وأنا وحدي، افعلوا بي ما شئتم، فالذئاب تفترس النعجة في ظلمة الليل...".

تجاه العالم الرعوي يقف عالم الزراعي الموصول بالمديني، ذلك أن ثروة الدير لا تنتج من تربية المواشي بل عن الزراعة، والمفرادت التي تستحضر هذا العالم الزراعي تتردّد تارة على لسان رئيس الدير، وطوراً على لسان يوحنّا. من ناحية أخرى، يشير النصّ إلى القائمين بخدمة الرهبان على أنهم من الفلاحين لا من الرعيان (مع أنّ ذلك يبدو مجافياً للحقيقة)، وإلى أماكن سكنهم على أنّها "مزارع"، كما في هذه العبارة الواردة في نهاية النص: "ينظر [يوحنّا] بعينين دامعتين نحو القرى والمزارع المنتشرة على كتفي الوادي".

هكذا يتراكب على التضاد المجازي "جنة عدن ضد مدينة وثنية"، تضاد كتابي آخر بين وجه هابيل "الفلاح" ووجه قايين (أو قابيل، في التعبير القرآني) "الراعي" الذي طبع مصيرهما المشترك

مخيال الديانات التوحيدية الثلاث. ذلك أن الله بقبوله ذبيحة هابيل (حمل "بدمه")، ورفضه "ثمار الأرض التي لا يسيل الدم منها"، يشير صراحة إلى ما يؤثِره، "فأصبح قربان هابيل نموذجاً للفصح اليهودي. وأصبح الراعي المغتال، هابيل، في المسيحيّة، وجهاً نمطياً للمسيح: ذلك المسيح الذي توافق آلامه عيد الفصح، والذي يمثّل الأضحية البشريّة المتماهية مع "الحَمَل الفصحي"، تماماً كما تماهى هابيل، بموته، مع أضحيته" فراي، (205).

لكنّ هذا التضاد بين الرعوي والزراعي ليست مطلقاً، فأثره يضمحلّ تدريجيّاً في مسار خليل. فبعد أن كان، برعيه مواشي الدير، يجسّد صورة الراعي خلافاً للآخرين العاملين في الزراعة، أصبح، بعد انتصاره على العالم القديم، يندرج بصورة طبيعيّة تماماً في المجاز الزارعي: "أمّا خليل فكان يشاطرهم الأتعاب والمسرات ويساعدهم بجمع الغلة وعصر العنب وجني الأثمار". وبما أنّ هذا الانقلاب لا يقع إلا في نهاية المسار، فإنّه ينصاع لمنطق صريح، لأن التناقض بين الزراعي والرعويّ لا يتلاشى إلا بعد انتصار النبوّة، وحينئذٍ "يولد" عالم جديد ومعه "عهد جديد" يذكّر بالعهد بين الله ونوح، ذلك العهد الذي أسس "لاقتصاد" زراعي مقبول لدى الله، بعد أن عفا الطوفان على العالم القديم (المصدر نفسه).

يمكننا أن نلحظ بين الكتلتين التضاد المذكور نفسه. ففي الزراعي مثلاً، تتعارض لفظة "الخمرة" بصيغتها المفردة مع جمعها "خمور"، حيث ترتبط الأولى بالحقل النبوّي لتأخذ بذلك طابعاً رؤيويّاً "امتلأت من القمح والذرة والخمر"، "سكرت نفسي من الخمرة السماوية"، فيما تحمل الثانية، التي في صيغة الجمع، ملامح الشيطانيّ: "أقبية الدير مملوءة بالخمور... الرهبان يتلذّذون بالخمور". أما في كتلة الرعوي، فيقوم التضادّ بين "نعجة ـ عجول" من جهة، و"بقر ـ خنازير" من الأخرى، ويمكننا تحديد هويّة خليل

من خلال موقعها من هاتين المجموعتين من المفردات. فهو يبدو من وجهة نظر الرهبان، مرتبطاً بالطابع الشيطاني، كما توحي به عبارة ساخرة أطلقها بعضهم في وجهه "هل تعلّمت هذه الحكمة من البقر والخنازير؟" (135)، أو عبارة أخرى تتكرر: "بالأمس كنت ملكاً وكانت رعيتك البقر والخنازير"؛ أو كذلك حين يعده الإقطاعي، إن هو أعلن توبته، بأن يوكل إليه مهمّة رعاية الأبقار: "نغفر لك ونجعلك راعياً للبقر والخنازير كما كنت في الدير" (147). أمّا حين يتكلّم خليل عن نفسه أو عن أصدقائه، فهو يدرج هذه العناصر في فئة الرؤيوي "كنت أقود العجول إلى المراعي" ويعتبر من انحاز إليه من الناس، "نعاج" يتهدّدها خطر الذئاب.

ليس توزيع المفردات على المجموعتين اعتباطيّاً بل يخضع لمنطق يستلهم خيال الكتاب المقدّس، خصوصاً العهد الجديد. فلفظة "خمرة" المفردة تحمل دلالة نوعيّة إذ تشير إلى مشروب مقترن بالفرح والحبّ[11]، قبل أن تضيف إليه الأناجيل دلالة "السرّ العظيم": أوَليست الخمرة أحد عنصري "الذبيحة الإلهية"، القربان المقدّس؟ أمّا في صيغة الجمع، "خمور"، فتحيل إلى الكمّية لا إلى النوعية، ذلك الجانب الفظّ المرتبط بالانحلال والخطيئة؛ إذ كلمة "خمور" المشيرة إلى الكمّ تحيل إلى "السُكر" الذي لا يتواني **الإنجيل** عن ذمّه[12]، وكذا يقال في "بقر ـ خنازير"، التي تحيل إلى الانحلال الأخلاقي المطلق، إلى الخطيئة التي تجسدها حالة الابن الضالّ الذي، بعد افتراقه عن أبيه، كان "يشتهي أن يملأ بطنه من الخروب الذي كانت الخنازير تأكله". أمّا فئة "نعجة ـ عجول"

(11) في عرس قانا الجليل، طلب يسوع من أمه أن تحرص على ألا ينفذ الخمر، وعندما نفذ قام هو بنفسه بتحويل الماء إلى خمر، حسب ما جاء في **الإنجيل**.

(12) انظر مثلا إنجيل لوقا 12، 45؛ وما جاء في رسالة بولس الأولى إلى أهل قورنثيا.

المضادّة لها، فهي تحيل إلى الراعي هابيل وإلى الراعي الصالح في المثل الإنجيلي، الذي يمثّل المسيح، وإلى حَمَل القربان الإلهي الذي يرمز إليه يسوع.

من المفيد أن نضيف إلى ما سبق أنّ "أهراء" و"مخازن" تدخل في فئة الشيطانيّ لإشارتها إلى شخصيّة "الغِنى الجاهل" (لوقا 12، 13-21)، في حين أن "قمح، غلّة، بيادر" تدخل في فئة الرؤيويّ بسبب دلالتها في **الإنجيل** (متى 3، 12؛ لوقا 3، 17).

إنّ ما عرضناه في هذا الفصل من وجوه تمفصل البنية المجازيّة لدى جبران على المنظومة المجازية الكتابية، لا يغطّي إلا جانباً يسيراً من توظيفات هذا المجاز في أدبه، وإلى جانب المجموعات المجازيّة الأربع التي قاربناها، من المفيد، لإكمال المشهد، دراسة ما يصنّفه فراي في كتلة "الحياة الإنسانية". نذكر من هذه الكتلة مجاز "الطريق". فإن وردت بمعناها الأصلي، فهي مرتبطة بالمديني الشيطاني، إذ إنها تقود، في **يوحنّا المجنون**، إلى الدير، مقرّاً للتعذيب، وفي **خليل الكافر** إلى دار الشيخ عبّاس، مقرّاً لظلم. لكن إن وردت بمعنى "درب" الممر الذي نسلكه في الطبيعة أو بين الحقول، فإنّه يكتسب دلالة الرؤيويّ، وهذا التوزيع يحيل إلى الفرق، في **الكتاب المقدّس**، بين الطرق الكبرى المؤدية إلى حاضرات الممالك الشريرة، من جهة، وبين الدروب التي يمهّدها "يهوه" أمام شعبه، من جهة أخرى. وقد يغني معرفتنا بأدب جبران تحليل التوظيفات المجازيّة لعناصر أخرى مثل "قمر، صحراء، شمس..." لكن فلنتوقّف عند هذا القدر من الضوء الملقى على الرابط بين المجاز عند جبران والمنظومة المجازية الكتابية.

الفصل الرابع

المنظومة اللسانية

تطرّق النقد الأدبي إلى العديد من الجوانب التقنيّة الدقيقة في كتابة جبران، لكنّه لا يزال في نظرنا مقصّراً في إعطاء تفسير مُرض للاسراتيجيّة العامة لهذا الإبداع. فمنذ بدايات القرن العشرين توقّف النقد المبني على فقه اللغة طويلاً عند ما اعتبره أخطاء لغويّة، تعود إلى استخدام جبران اشتقاقات غير معجميّة تجافي لغة الأدب السائدة حينها وتنزع نحو اللغة الدارجة، منها استعماله لفعل "تحمّم" عوضاً عن "استحمّ"[1]، فشهروه حجّةً دامغة على عدم سلامة لغته. وفي حين استمرأ آخرون التشهير بقصائد يقوم "النثر فيها مقام الشعر"[2]، حاول بعض المتعاطفين معه أن يجدوا مخرجاً مشرّفاً "لأخطائه" تلك مطبّقين على أعماله الشعريّة قراءة تصنيفيّة تستلهم الآداب الغربيّة وتسمح باعتبار قصائده تارة ضرباً من الشعر المنثور وطوراً نوعاً من

---

(1) انظر: العقاد، 1971، ص 62–67، وانظر أيضاً: عمر فاخوري، "نظرة في نظم جبران، " **مجلة الأهالي،** ع 35 (1938) ومارون عبود، **جدد وقدماء** (بيروت: دار الثقافة، 1954)، الفصل 2.

(2) في مقالته المذكورة أعلاه، يقول العقاد: "وعندنا أنه لو طرق باب الشعر المنثور، لكان ذلك أفسح مجالا بآرائه وأقرب إلى سليقته وقدرته اللغوية من معالجة الشعر الموزون".

النثر الشعري[3]، ناسبين ذلك إلى منحاه "الرومانسي" الذي اكتسبه إلى حدّ بعيد، كما هو معروف، من الرومانسيّة الإنجليزيّة (خاصّة ببليك وكيتس)[4] والألمانيّة (خاصّة نيتشه). إضافة إلى ذلك، فقد اتفق الجميع على التركيز على عباراته ذات الطابع الطقوسي المتأثّرة في آن معاً بالطقوس المسيحيّة وبأدب متصوّفة الإسلام المكتوب بالعربيّة. كافة هذه الأحكام صائبة، غير أنها مجتزأة وآحادية الجانب.

عندنا أن هذه الأحكام كافة تتقاطع في نقطة واحدة، نعتبرها مصدر أسلوبه اللغوي، بل رحمه: الشفوية، أو الجانب الشفاهي الحيّ في اللغة المحكّية والثقافة الشعبيّة، الذي ينبذ كل ما تجمد في بطون الكتب ويستطيب تمازج الأجناس الأدبيّة. وتوخياً للإيجاز، نقول إنّ هذا الرحم يتّسم بصفتين أساسيّتين: الشفاهية والعبرأجناسيّة. والواقع أنّ هاتين السمتين حاضرتان كذلك بقوّة في **الكتاب المقدّس** بحسب فراي، الذي يرى أنّ "**الكتاب المقدّس**، ضمن هذه الاعتبارات، هو أقرب ما يكون من اللغة المحكيّة ومن الثقافة الشفويّة" (فراي، 281)، ويضيف أنّه، أي **الكتاب المقدّس**، يجب أن يُقارَب "كلوحة فسيفساء تتجاور في بنيتها الوصايا والأقوال المأثورة والإبيغرام (الومضة الساخرة) والحِكم والأمثال والأحاجي والمقبوسات القابلة للعزل[5] والمقاطع الشعريّة المتوازية والصيغ ذات البنى الثابتة والحكايا الشعبيّة والتنزيل الإلهي ونصوص التجلّيات [...] وشعر مناسبات والحواشي وأساطير الأبطال وشذرات من نصوص

(3) كما ذهب إلى ذلك خليل حاوي وأدونيس.

(4) ذلك رأي الدحداح، ص 141؛ العظمة، 1987، فصل 5؛ حاوي، فصل 5؛ الصايغ، ص 207–233.

(5) أي مقاطع تكون وحدات متكاملة يمكن عزلها عن سياقها من دون أن يتبدل معناها؛ تسمى بالفرنسية (péricope).

تاريخيّة وأدبيّة وقانونيّة ووعظية والأناشيد والشطحات والطقوس وحكايات الحيوان والأنساب... والقائمة لا تنتهي" (فراي، 278).

من المهمّ بمكان التأكيد أنّ الجمع بين المصدرين، أي التقاليد الشفويّة وعالم **الكتاب المقدّس** لا ينجم لدى جبران عن موقف ذهني مجرّد.، بل على العكس من تداخلهما في خياله وفي تجربته الحياتيّة منذ نعومة أظفاره، وهو أمر يشير إليه كل من درس سيرته الذاتيّة. فالثقافة الكتابيّة تشكّل إحدى ركائز عالمه الفكري، ولا سيّما وأنها ترتبط ارتباطاً عضويّاً بثقافته الأمّ، الثقافة العربيّة. من نافل القول التذكير بأنّ العربيّة والسريانيّة والعبريّة تشكّل معاً "أسرة لغوية" واحدة، وأنّ العربيّة لا تزال حتى الآن أشدها تجذراً في أصولها السامية التاريخية؛ بينما أعيدت صياغتها في القرن العشرين، وانزوت السريانيّة بعيداً عن مواكبة التطوّر الثقافي والعلمي للعصور الحديثة.

باختصار، يمكننا أن نرى في التقاليد الشعبيّة والثقافة الكتابيّة، الشديدي التواشج والمتسمتين معاً بالشفاهية والعبرأجناسيّة، "رحم" الأسلوب اللغوي عند جبران، وتحديداً لما نقصده بالأسلوب اللغوي، اعتمدنا مصطلح "المنظومة اللسانية" الذي يشير توظيف خاص لآليات اللغة كافة، من معجم وصرف ونحو وبلاغة وبديع، في تعبير أدبي شخصي (على سبيل "الإنشائية")، فنكون بذلك أقرب إلى مضمون المصطلح الذي اعتمده فراي وهو: لغة (language).

I. الشفاهية والعلاقة بين المكتوب والمحكي

الإحياء رأساً على عقب

ثمّة مستوى أوّل للتمازج اللغوي لدى جبران يقوم بين اللغة المحكيّة واللغة المكتوبة. من المهمّ ألا نماهي بين صعيدين من التمايز اللغوي: صعيد أول يميز ما بين المحكي والمكتوب؛ وصعيد

آخر يميّز بين الأسلوب الرفيع الراقي والأسلوب المألوف غير الفصيح؛ مما نشهده في مختلف اللغات. إن للعلاقة بين المحكي والمكتوب وضعاً خاص في اللغة العربيّة، مع أنّ اللغة تشهد تبايناً بين هذين النمطين، وإن كان هذا التباين أخف حدّة فيها منه في العربيّة، وقد كانت هذه الازدواجية اللغوية محكي/ مكتوب على أشدّها أيام جبران، حيث كانت ديناميّة الإحياء تفرض نفسها في قطاعات ثقافيّة عدّة، وكانت تقول بضرورة التخلّص من اللهجات المحكيّة المرتبطة في نظرها بعصور الانحطاط، وبالتالي بإعادة تأهيل لغة العصر الكلاسيكي؛ وإن كان لا بدّ من تيسير بعض القوالب النحويّة المتجمّدة، واستبعاد المفردات الحوشية والاستعاضة عنها بمفردات منحوتة أو بأخرى قديمة تضفى عليها معانٍ جديدة[6]، وعلى الرغم من حرص بعض روائيي وصحفيي تلك المرحلة على التوجّه نحو لغة "وسيطة"، تكون في متناول جمهور متمكن من القراءة والكتابة، فقد استمرّ أسلوب اللغة المكتوبة مهيمناً وإن تضاءل بتأثير السياق الثقافي والاقتصادي المتغير آنذاك. إنّ أهمّ ما يميّز جبران عن مجايليه كونه ضرب بهذه الحركيّة الإحيائيّة عرض الحائط وراح يُدخل العناصر الشفويّة أفواجاً في المكتوب، دعماً للثورة الأنطولوجيّة التي كان، إلى جانب خليل مطران، أبرز المتحمّسين لها. بذا أقدم على قطيعة حاسمة بررها من دون أية مواربة، كما يشير هذا الاقتباس من مقالة نشرها في مجلّة **الهلال** المصريّة: "إنّ اللهجات المحكيّة تتحوّر وتتهذب ويُدلّك الخشن فيها فيلين، ولكنها لا ولن تُغلب ـ ويجب ألا تغلب ـ لأنها مصدر ما ندعوه فصيحاً من

---

(6) تكاثرت هذه المنحوتات في القرن التاسع عشر ولا سيّما على يد يعقوب صرّوف في مجلة **المقتطف** وإبراهيم اليازجي ثم بطرس البستاني في **دائرة المعارف**. نجد نماذج منها في كتاب: لطيف زيتون، **حركة الترجمة في عصر النهضة** (بيروت: دار النهار، 1994).

الكلام ومنبت ما نعدّه بليغاً من البيان" (588) وقد استشهد بتطوّر بعض اللهجات الأوروبيّة كالإيطاليّة التي جعل منها دانتي لغة أدبية. لا يقول جبران بتبنّي النموذج الإيطالي، لكّنه يؤكد ضرورة "تطعيم" اللغة المكتوبة بعناصر جديدة، حيث يكتب في المقالة إيّاها: "وفي اللهجات العامية الشيء الكثير من الأنسب الذي سيبقى لأنه أقرب إلى فكرة الأمة، وإلى مرامي ذاتها العامة. قلت إنّه سيبقى وأعني بذلك أنه سيلتحم بجسم اللغة ويصير جزءاً من مجموعها"، وذلك المزيج في اللغة هو ما يعتبره "لغة الحياة".

رحم اللغة المحكية

الرحم الذي يتكلّم عنه جبران يتجلّى بعدّة أشكال في المجال المعجمي والصرفي والنحوي والبلاغي.

ويظهر معجم اللغة المحكيّة لديه بطريقتين تكادان تكونان متناقضتين. الأولى هي استخدامه مفردات لا ترد في المعاجم الرسميّة مثل:

- "قراني" كما في "قراني الدير" (149) و"قراني الأكواخ" (132)، بدلاً من "زوايا" أو "أركان" الواردتين في المعاجم؛

- "حرتقة" في "حرتقة قيودكم" (152) بمعنى "صليل" أو "صلصلة"؛

- "نقبَ" بمعنى "حرث" أو "فلح" كما في "تكون الكروم نصيباً لمن ينقبها".

لكنّه قد يستخدم كذلك مفردات موجودة في المعجم، غير أنها تستعمل في اللغة المحكيّة في مناطق بعينها، مثل "نقيع" التي يستخدمها في "نقيع اليأس"؛ والنقيع مشروب محلّي من الزبيب أو

التمر المنقوع (انظر كازيميرسكي)؛

ـ "دبس". الناتج من العنب أو الخرّوب. . .

نضيف إلى ذلك آلية أخرى في تشابك مستويي اللغة، تقوم على استخدام مفردات فصيحة تستخدمها اللغة المحكيّة بدلالة مختلفة عن دلالتها المعجميّة، مثل:

ـ "البريّة" التي يستخدمها في "وجد قتيلاً في البريّة" والتي تشير في المعجم إلى الصحراء أو البادية (كما عند أبي حيان التوحيدي مثلاً)، بينما تحيل لدى جبران، كما في المحكيّة المحلّية في بلاد الشام، إلى الريف وبتحديد أكثر إلى ما يحيط بالمجال المعمور والمزروع في الريف؛

ـ "وكر" التي تشير في المعجم إلى عشّ الطائر، بينما يستخدمها جبران في "سار وراء ذئب خاطف إلى وكره" بمعنى حجر الذئب.

هذا على مستوى المفردات. أمّا على المستوى الصرفي، فتتجلّى اللغة المحكيّة باستخدام اشتقاقات لا يعترف بها المعجم. ههنا بعض الأمثلة:

ـ "سالم" في موضع "سليم"، في عبارة: "تبقى القرية سالمة من الجراثيم" (142)؛

ـ "متخوم" عوضاً عن "مُتخم" بمعنى مصاب بالتخمة، كما في "بهائم متخومة"، من "وخِم، تخِم: أصابته التخمة". (131)؛

ـ "تنهيدة" في "تنهّد تنهيدة محرقة" (139)، مستخدماً اسم مرّة غير مألوف من الفعل المزيد "تنهّد"، في حين أن الاشتقاق المعجمي يستخدم مؤنّث المصدر "تنهُّد"، أي "تنهّدة"؛

ـ "تلمَّع" في موضع "لمع أو تلامع" كما في "الدموع تتلمّع في عينيها" (136)؛

ـ "شعشع" في "أرتني النور مشعشعاً" (130) في حين أن القاموس يستخدم لنفس المعنى الثلاثي المضعّف "شعّ".

ـ "مطرود" بدل "مطارَد" في "أنا مطارَد وهي فقيرة" (139).

وكثيراً ما تتجلّى اللغة المحكية في المكتوب على المستوى النحوي. لا فائدة من استقصاء كافة هذه الاستخدامات النحويّة إذ تكاد لا تخلو صفحة من بناء صرفي محكيّ؛ فنكتفي ببعض الأمثلة للإيضاح:

ـ يفرط جبران في استخدام الفعل الناقص "كان" بصيغة المضارع متبوعاً بصفة، للتعبير عمّا تعبّر عنه اللغة المكتوبة عادة بفعل، كما في:

* "واجب الإنسان أن يكون سعيداً" (131)؛

* "يريد أن تكونوا مظلومين ومرذولين" (154)؛

* "لا تكونوا متسرّعين" (159)،

في حين أن هذه التعابير ترد بشكل آخر في اللغة الأدبيّة، أي:

* واجب الإنسان أن يسعد؛

* يريد أن تُظلموا وتُرذلوا؛

* لا تتسرّعوا.

في السياق إيّاه، قد يحشو جبران جملته مستخدماً نفس الفعل الناقص بصيغة المضارع في سياق هو في غنى عنه نهائياً، كما في: "هل ظننت أنّ الشعب يكون أكثر رأفة من الرهبان؟" (147)، والتي

تأتي بصيغة أبسط: "هل ظننت الشعب أكثر رأفة من الرهبان؟".

ـ من الانزلاقات الدلاليّة أيضاً ما يخصّ جملة الشرط، حيث يلجأ جبران إلى "إذا" كأداة شرط بمعنى "إن"، كما في العديد من اللهجات المحكيّة التي باتت تستخدم الأداتين بنفس السياق، في حين أنّ "إذا" ليست أداة شرط، بل "ظرف زمان يتضمّن معنى الشرط"، وإقرار جبران لهذا الانزلاق في وظيفة "إذا" إنّما يتأثّر بشكل واضح باللغة المحكيّة، وهنا أمثلة على ذلك:

❋ "أنتم لا تعتقدون بهذه الأشياء لأنّك إذا فعلتم تكونون كافرين بالعدل الإلهي" (155).

❋ "أيترك الابن الصالح والدته إذا كانت مريضة؟ (146).

❋ "فإذا جلبت لنا الطريق فتى قويّ الساعدين نسترضيه" (141).

من الواضح في المثال الأوّل أنّ "إذا" تقوم مقام "إن"، أو ربّما "لو" على اعتبار أن الجملة قد تؤوَّل كحالة امتناع الجواب لامتناع الشرط. أمّا في المثالين التاليين، فلا بدّ في اللغة المكتوبة من استخدام "إن".

ـ في حال جملة شرطية فيها فعلان مجزومان، لا يحترم جبران قواعد الشرط وجوابه، كما يحدث في اللغة المحلكية، ولا سيّما حين استعمال "من" و"إذا"، يرِد عند جبران مثلاً:

❋ "إن كانوا أفضل منكم امتزِجوا بهم"، في حين أنَّ قواعد المركّب الشرطي تحبّذ المضارع بعد "إن" في هذا التركيب وتفرض اقتران الجواب بالفاء: "إن يكونوا أفضل منكم فامتزجوا بهم".

❋ "إن كنتما لا تحسبانني متمرّداً يكون الاضطهاد رمزاً وتكون

هذه الليلة شبيهة" (136)حيث ينفضح أسلوب المحكية، وإن لم يكن التركيب خاطئاً نحوياً.

* "من يُرِد به شرّاً يكون عدوّاً"، وهي جملة غير صحيحة نحوياً، لأنَّ جواب الشرط هنا غير مجزوم؛ ومن الواضح أنها قريبة من أصلها المحكي الذي لا يكترث بالجزم.

ـ تجدر الإشارة أخيراً في الميدان النحوي إلى استخدام مفردة "نفس" وجمعها "نفوس" كمرادف لمفردة "حال" في محكيّته. فحين يكتب: "تسألون نفوسكم" (149) أو "كأنّها تتكلّم مع نفسها" (136)، تبدو جملته "مترجمة" عن صيغة اللغة الدارجة: "تسألون حالكم" و"كأنّها تتكلّم مع حالها". ففي اللغة المكتوبة يُقال: "كأنّها تتكلّم **إلى** نفسها"، أو كأنّها "تكلّم نفسها". وغالباً ما تُستعمل في هذه الحالة صيغة تفاعَل/ يتفاعل: بدل "تسألون نفوسكم"، يحبّذ "تتساءلون".

أخيراً يتشابك مستويا اللغة لدى جبران في توظيفه بعض نواحي المجاز اللفظي، كما في عمليّة "التفصيح" التي يمارسها على بعض الأمثال والحكم والأقوال المأثورة المستخدمة في لهجته المحلية، إذ يعدّل قليلاً في بنيتنها اللفظيّة والنحويّة والصرفيّة لتقترب من مستوى تتقبله اللغة المكتوبة، مثلاً:

ـ الخبز الذي يشبع اثنين يكفي ثلاثة (137)؛

ـ النار تظلّ متّقدة بعد ذهابك مثلما كانت قبله (137)؛

ـ الكاهن يمدّ يده إلى جيب "الشعب" (141)؛

ـ مجدفاً على الساعة التي أتت بخليل (159)؛

ـ أليست الحياة ديناً ووفاء؟ (139)؛

- وهي عبارات أُعيدَ صوغها عن:

- الخبر اللي بيكفي تنين بيكفي تلاتة؛

- النار شاعلة فيك وبلاك/ بدونك؛

- الخوري بيمدّ إيده لجيبة "الشعب"؛

- يلعن الساعة اللي جابت خليل؛

- الحياة دين ووفا.

تتغلغل إذن اللغة الشفاهية في كتابة جبران على المستويات الأربعة التي ذكرناها، فيتولد منها نصّ حيّ متلوّن ينقل الأفكار والانفعالات عفوياً من الكاتب إلى قارئه، ولا سيّما قارئه، المشرقي الذي يدرك بسهولة نبرات النص كافة في سياقه الثقافي بكلّ ما يحمله من رموز. يأتي نص جبران نصاً بالفصحى غير أنه ينبض بالحياة اليومية، على عكس اليازجي مثلاً. إنه يشي باستراتيجية في الكتابة واعية ومدروسة، استراتجية تقضي تنصّ: فلتكن الشفاهية قانون الكتابة..

الخروج عن القواعد والشفاهيّة

إصرارنا على هذه الرؤية للغة والتي تقوم على تطعيم المكتوب بعناصر شفويّة لا يعني أن كلّ الحالات التي لا تراعي فيها لغة جبران القواعد النحويّة تندرج في هذه الخانة. فثمّة اشتقاقات صرفية أو تراكيب نحوية شاذّة لديه لا تتصل بحال من الأحوال باللغة المحكيّة، كما في هذه الأمثلة من **خليل الكافر**:

- يجعلها [فارحة] (131)، التي لا مرادف لها لا في اللغة

المحكيّة ولا في أي معجم، ؛ إذ يرد في **لسان العرب**: فرحان، مفروح، فرِح، فرُح.

ـ "كانت [مريم] تشاطر والدتها الأتعاب وتساهمها أعمال البيت" (124). لا شكّ أنّ فعل "شاطر" يتعدّى إلى مفعولين، خلافاً للفعل اللازم "ساهم" الذي لا يتعدى إلا بالحرف؛ فالأصوب نحويّاً: "تساهم معها في أعمال البيت"[7].

ـ "فالله لا يريد أن يكون معبوداً من الجاهل" (140). لا يجوز هنا التصريح عن الفاعل الحقيقي بعد فعل مبني للمجهول، والصواب: "فالله لا يريد أن يعبده الجاهل". أما استخدام الفعل الناقص "كان" بصيغة المضارع، "يكون"، فليس خطأً بالمعنى النحوي، إنّما يندرج في العلاقة مع اللغة المحكيّة بطريقة أخرى، سبق أن عرضنا لها.

ـ "لسنا بحاجة لرعاة البقر أن يردّدوه على مسامعنا". اتّصال الجملتين بـ "أن" لا ينتمي إلى أيّ من مستويي اللغة في العربية. فاللغة المكتوبة قد تستخدم "لكي" مكان "أن"، أو قد تحذف هذه الأخيرة تماماً لتقوم الجملة الثانية في محل نصب حال: "لسنا نحتاج لرعاة البقر يردّدونه على مسامعنا".

إن عدم مراعاة القواعد في هذه الحالات لم يتأتّى من "عدوى" متسرّبة من اللغة المحكية، التي لا تذهب هنا هذا المذهب. إنّها تعكس حالات عبّر عنها السارد كما لو كان يتكلم بلهجته المحليّة أو ربّما بلغة أجنبية يعرفها (الإنجليزيّة أو الفرنسيّة على وجه الخصوص). المثالان الأوّل والثالث يدعمان هذه الفرضيّة،

(7) علماً أن "ساهم" قد يتعدّى إلى فعلين ولكن بمعنى القتال والمنافسة، إذ جاء في اللسان: "ساهم" القوم، قارعهم فقرَعهم .

حيث تتجاوب عبارة "يجعلها فارحة" مع العبارة الفرنسيّة "Il la rend heureuse" أو الإنجليزيّة "It makes her happy". أمّا جملة "فالله لا يريد أن يكون معبوداً من الجاهل" فتشبه ببنيتها بنية الجملة الفرنسيّة، واللغات الأوروبيّة عموماً، التي تقبل إظهار الفاعل المعنوي بعد صيغة المبني للمجهول أو بعد اسم المفعول. في هذه الجمل، يعبّر السارد عفوياً عن أفكار تمرّ في ذهنه، من دون أن يستند إلى أيّة مرجعيّة أدبيّة. لنا إذن أن نعتبر أنّ حالات عدم مراعاة القواعد هذه ناجمة عن "عدوى" بين المكتوب والشفوي.

يمكننا أن ندعم فرضيّتنا هذه، من طرف نقيض، بالاعتماد على حالات تتقيد بمرجعيّة اللغة المكتوبة ولكن على شيء من الركاكة. من ذلك المقاطع التي يستحضر فيها السارد نصّ **الإنجيل** اقتباساً أو معارضةً أو محاكاة ساخرة. من ذلك أيضاً مقطعان طويلان من **خليل الكافر**، يسرد الأوّل مرافعة خليل عن نفسه أمام محكمة الشيخ عبّاس، والثاني خطبته أمام الشعب بعد انتصاره. في المقطعين، يستلهم الكاتب مرجعيّة متجذّرة في المكتوب، وتحديداً في "الخطبة" ذلك الجنس الأدبي العريق، الذي كان طلاب المدارس، في عهد جبران، يقرأون نماذج منه في كتبهم المدرسية تدرباً على البلاغة[8].

يمكننا أن نستنتج أن كلّ من لام جبران على عدم تملّكه أداته اللسانية إنّما لامه عن جهل عميق بمشروعه الأدبي. فإن أخطاءه اللغويّة الفعليّة أقلّ بكثير مما ينسب إليه. إنها زلّة قلم عارضة، وأهميتها أنها تشير إلى الأمر الأساسي: أنّ اللغة المحكيّة، لغة

(8) كتاب **نهج البلاغة** لـ علي بن أبي طالب، وكان جبران يحتفظ به في مكتبته الشخصية.

التواصل، لغة الحياة، هي الرحم الذي فيه تتكوّن كتابة جبران، ومن موقف يناقض كلياً منطق الإحياء، ولهذا الموقف نكرّس الفصل القسم الثالث من هذا الكتاب[9].

II. العبر ـ أجناسي

تتجلّى عبر- الأجناسيّة لدى جبران عبر ظاهرتين اثنتين: إلغاء الحدود بين الشعر والنثر، وامتزاج "الأجناس الصغرى".

شعر/ نثر

لقد كان جبران شاعراً وناثراً لناحية ممارسته نمطي الكتابة بشكل منفصل، ولناحية مزجه الاثنين في قسم من نصوصه، وقد أفضت ممارسته الأدبيّة في المقامين إلى ظاهرة لا تخلو من تناقض: فقد أثّر نثره الشعريّ في الشعراء من بعده أكثر مما أثّرت فيهم قصائده، وذلك من بابين: شيوع المجاز، والإيقاع؛ نضيف إليهما عنصراً آخر خاصّاً باللأسلوب الشعري الكتابي (أي في **الكتاب المقدّس** وفي الساميّة بشكل عام) وهو التوازي بين المقاطع أو المتوازيات.

الصور البيانية

إن أسلوب جبران مشبع بصورتين أوّليتين من الصور البيانية:

(9) ولا بأس من استباق ذلك بمقطع من "مستقبل اللغة العربية" حيث يعلن عن معارضته لموقف الإحياء: "وعندي أن في الموّال والزجل والعتابا و"المعنّى" من النايات المستجدّة والاستعارات المستملحة والتعابير الرشيقة المستنبطة ما لو وضعناه بجانب تلك القصائد المنظومة بلغة فصيحة، والتي تملأ جرائدنا ومجلاتنا، لبانت كباقة من الرياحين بقرب رابية من الحطب، أو كسِرب من الصبايا الراقصات المترنمات قبالة مجموعة من الجثث المحنطة".

التشبيه والاستعارة؛ اختصّ كلّ منهما بمجال، حيث ساد التشبيه في السرد، بينما ظهرت الاستعارة أكثر في الخطاب الإنشائي، من المونولوج إلى الخطبة إلى الحلم إلى بعض المقاطع الوصفيّة، ويمكننا أن نقدّر درجة حضور التشبيه بقراءتنا المقاطع الأولى من **خليل الكافر** على سبيل المثال، والتي تكاد لا تنتهي جملة واحدة منها بغير التشبيه، بل بغير التشبيه التام الأركان، أي الذي يُذكر منه المشبّه والمشبّه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، يكفي أن نتصفّح بسرعة مجمل أعماله لندرك مدى انتشار هذه الصورة البيانية فيها:

"كان الشيخ عباس بين سكان تلك القرية المنزوية في شمال لبنان كالأمير بين الرعية، وكان منزله القائم بين أكواخهم الحقيرة يشابه الجبار الواقف بين الأقزام. وكانت معيشته ممتازة عن معيشتهم بميزة السعة عن العوز، وأخلاقه مختلفة عن أخلاقهم باختلاف القوة عن الضعف.

إن تكلم الشيخ عباس بين أولئك الفلاحين حنوا رؤوسهم إيجاباً، كأن القوى العقلية قد انتدبته ممثلاً لها واتخذت لسانه ترجماناً عنه، وإن غضب ارتجفوا جزعاً وتبدّدوا من أمام وجهه، مثلما تتراكض أوراق الخريف أمام الريح، وإن صفع خدّ رجل منهم ظلّ ذلك الرجل جامداً صامتاً كأن الضربة قد أتت من السماء، فمن الكفر أن يتجاسر ويرفع عينيه ليرى من أنزلها، وإن تبسّم لرجل آخر قال الجميع: ما أسعده فتى رضي عنه الشيخ عباس" .

للاستعارة حضورها كذلك في كتابته، ويمكن للقارئ، ما أن يفرغ من قراءة هذه المقاطع الأولى من **خليل الكافر** ليقع على مقطع في وصف الشتاء كافٍ لإيضاح علاقة جبران بالاستعارة:

"انقضى كانون الأول، **وقضى العام العجوز متنهداً أنفاسه الأخيرة** في الفضاء الرمادي، وجاءت الليلة التي **يتوج فيها الدهر**

رأس العام الطفل ويجلسه على عرش الوجود .

تواری النور الضئيل وغمرت الظلمة البطاح والأودية، وابتدأت الثلوج تنهمر بغزارة، والعواصف تصفر **وتتسارع** ملعلعة من أعالي الجبال نحو المنخفضات، حاملة الثلوج **لتخزنها في الوهاد، فترتعش لهولها الأشجار وتتململ أمامها الأرض،** فمزجت الأرياح بين ما تساقط من الثلج في ذلك النهار والساقط منه في تلك الليلة، حتي أصبحت الحقول والطلول والممرّات كصفحة واحدة بيضاء **يكتب عليها الموت سطوراً مبهمة ثم يمحوها،** وفصلَ الضباب بين القرى المنثورة على كتفي الوادي وتوارت الأنوار الضئيلة التي كانت تشعشع في نوافذ البيوت والأكواخ الحقيرة.، **وقبض الرعب على نفوس الفلاحين،** وانزوت البهائم بقرب المعالف واختبأت الكلاب في القراني، ولم يبقَ سوى الريح **تخطب وتضج على مسامع الكهوف والمغاور،** فيتصاعد صوتها الرهيب من أعماق الوادي تارة، وطوراً ينقض من أعالي قمم الجبال، فكأن الطبيعة قد **غضبت لموت العام العجوز، فقامت تأخذ بثأره** من الحياة المختبئة في الأكواخ **وتحاربها** بالبرد القارس والزمهرير الشديد".

يتصف سرد جبران إذن بصورتين بيانيتين غالباً ما تحضران في الشعر، مما يشي بمقاربة عبرأجناسيّة، والسؤال الذي يطرح نفسه: ما علاقة ذلك بالشفاهية: ما الدور الذي يلعبه هذان العنصران لتقريب كتابة جبران من المستوى المحكي؟ يبدو لنا أن ذلك يتمّ بثلاث طرق نعرضها فيما يلي بإيجاز نظراً لعدم وجود دراسات معمّقة نستند إليها في مقاربة شعريّة المحكي في هذه المنطقة. فمن اللافت، من جانب أول، أنّ توظيف جبران الكثيف للتشبيه والاستعارة يترافق مع تبسيطه جملته من الناحية النحويّة إلى الحدّود الدنيا، ولم يكن ذلك من سمات الشعر المكتوب بالفصحى آنذاك؛ إذ إنه كان يجمع عملياً بين

القوّة البلاغية والتركيب النحوي المعقد، بدرجات متفاوتة من شاعر إلى آخر، ولهذه اللعبة النحويّة مكانتها في توصيف النقد الكلاسيكي العربي لمدى شاعريّة القصيدة، وخير مثال على ذلك شعر المتنبّي، ومن جانب ثانٍ، يميل نصّ جبران إلى تفضيل الأشكال البلاغيّة المبسطة، من استعارة ومجاز، ويراكمها ما طاب له، ومن جانب ثالث أخيراً، ينتقي جبران من أساليب البلاغة ما كان منها أقرب إلى الشعر العامي المشرقي، متّخذاً من الموّال والزجل والعتابا مما يكثر في ما ذكرنا من مقتبسات مرجعيّات له، من دون أن يهمل "القِرّادي" وإن كان لا يذكر هذا الشكل الشعري صراحةً وكافة هذه العناصر البلاغية تنتمي إلى ما تسمّيه البلاغة العربيّة بـ"علم البديع"، بشقّيه: الطباق والجناس. ينجم عن ذلك أن الشعر، والشفوي منه على وجه الخصوص، يتجلّى بشكل بالغ في البلاغة التي يعجّ بها نثر جبران.

الإيقاع

العنصر الشعري الثاني الذي يطبع أعمال جبران هو الإيقاع وهو يحضر في جلّ أعماله منذ بداياته، مع تفاوت في الكمية لا في النوعية، ذلك ما نحاول تبينه في قصّة **خليل الكافر** وهي من أعماله المبكّرة، وبالتالي التأسيسية في نمط أسلوبه.

من الغريب أنّ الرقمين اثنين وثلاثة هما الرقمان الوحيدان اللذان يُذكران صراحة في هذا النصّ. يظهر الرقم اثنان في العبارات التالية:

- أحضرت راحيل إذ ذاك رغيفين ص (127).

- مضى أسبوعان على تلك الليلة ص (137).

ـ مرّ شهران، ص (164).

أمّا الرقم ثلاثة فيظهر مرّتين وحيداً:

ـ همَّ خليل ثلاث مرات أن يتابع سفره ص (137).

- نادى خدامه... فجاء ثلاثة منهم ص (143).

ومرّة مصحوباً بالرقم اثنين:

ـ الخبز الذي يشبع إثنين يكفي ثلاثة ص (137)

"الخبز الذي يشبع اثنين يكفي ثلاثة".

قد يظنّ المرء أن ذلك محض صدفة، لولا أنّ هذين الرقمين يلعبان دوراً أساسيّاً في البنية العميقة للنصّ، على مستوى الإيقاع.

الإيقاع الثلاثي يظهر في النصّ على أكثر من مستوى: الألفاظ، والتراكيب اللفظيّة، والتراكيب النحويّة البسيطة والجمل المعقّدة. هاهنا بعض الأمثلة:

ـ [احتملت] السجن/ والجوع/ والعطش.

ـ [وقاسيت] العذاب/ والجلد/ والسخرية

ـ [ويحبّب إليّ] الاضطهاد/ والاحتقار/ والموت

ـ نفوسكم في قبضة الكاهن/ وأجسادكم في مخالب الحاكم/ وقلوبكم في ظلمة اليأس

ـ [أنا] أومن بالله الذي/ ... وأومن بالكتاب الذي/ ... وأومن بالتعاليم التي...

غير أن للإيقاع الثنائي الدور الأهمّ في هيكلة النصّ على مختلف مستوياته: الألفاظ، والتراكيب اللفظيّة، والتراكيب النحويّة

البسيطة والجمل المركَّبة، وإضافة إلى ذلك الجمل المركَّبة التي تمتدّ على مساحات نصيّة طويلة. ههنا بعض النماذج:

أ. المفردات في جملة واحدة:

ـ [قدم الشتاء] بثلوج/ وعواصفه

ـ [وخلت] الحقول/ والأودية

ـ [تعيش] بالاجتهاد/ والعمل

ـ [مخافة] الموت/ والفناء

ـ [ولكن في الدير خزائن طافحة] بالذهب/ والفضّة

ـ [وأقبية مملوءة] بالغلّة/ والخمور

ـ [وزرائب غاصّة] بالعجول/ والكبوش المسمّنة.

يمكن أن نلاحظ هنا أن الإيقاع الثنائي لا ينظّم الكلمات وحسب في الجملة الواحدة، بل يضبط الجمل الدنيا المتضَمَّنة في الجملة المركّبة. فلنلاحظ كذلك، في الجملة الثالثة المكوّنة من ثلاثة أجزاء، أنّ الإيقاع الثنائي الضابط للوحدات المعجميّة، يندرج في بنية إيقاع ثلاثي يضبط المركّبات اللفظيّة.

ب. المركّبات اللفظية في الجملة:

ـ [إلا من] الغربان الناعبة/ والأشجار العارية.

ـ [سمعت صوتاً] أعمق من هزيم الريح/ وأمرّ من عويل العاصفة.

ج. الجمل الدنيا في الجملة المركّبة:

ـ [فكانت] تشاطر والدتها الأتعاب/ وتساهمها أعمال البيت.

ـ [إنّ الله الذي ينزل السحاب مطراً] يستنبت البذور زرعاً/ وينمي الزهور أثماراً.

د. الجمل المتضمنة في جملة شاسعة الأطراف:

ـ تسيّرنا تارة على سبل وعرة فنسير منقادين/ وتوقفنا طوراً أمام وجه الشمس فنقف فرحين.

ـ وتبلغنا مرّة قمّة الجبل فنبتسم متهلّلين/ وتهبط بنا أخرى إلى أعماق الوادي فنصرخ متوجّعين.

نلاحظ في هذه الحالة الأخيرة وجود إيقاع ثنائي على مستويين نحويّين يتمفصلان بطريقة لا تخلو من التعقيد، حيث تقع نقاط الاتصال مرّة بين جملتين، وأخرى بين مقطعين. هذه الأنماط الإيقاعيّة لا تأتي معزولة، بل يمكن أن تتشكّل منها توليفات مختلفة، وغالباً ما يغطّي الإيقاع في هذه التركيبات مساحات نصيّة واسعة، كما في قطعة "أيتها الأرض" (532) وقد يحصل أن يزيد من قوّة الإيقاع الثنائي شيء من التناظر بين العناصر المتقابلة المكوّنة للمزدوجة الإيقاعيّة على المستوى النحوي أو الصرفي أو كليهما. يمكن في المستوى الأوّل أن نحصل على تناظر بين كلمتين في سلسلتين وظيفيّتين (فعل، فاعل، مفعول به، جار ومجرور، ظرف، حال... إلخ) لهما نفس البنية النحويّة. أمّا المجالات التي يخّصها التناظر بين طرفي المزدوجة فهي:

ـ تسلسل هذه الوظائف في الجملة: القلب والإبدال والتقديم والتأخير.

ـ أحوال الفعل وتداوله بين الماضي والمضارع:

ـ تسيرنا/ توقفنا؛

ـ اسمعينا.../ ارحمينا...

- توسّع المركّبات الاسميّة: نواة اسميّة بسيطة أو مركّبة، ومركّب إضافي مع وجود النعت أو من دونه.

ـ طبيعة المركّب الظرفي: هل هو مجرّد مفعول فيه أم جملة في محل نصب.

والتناظر لا يتوقّف عند هذا الحدّ بالتأكيد، سوى أنّ إضافة أمثلة أخرى يثقل العمل من دون جدوى. أمّا على المستوى النحوي، فالتناظر قد يحصل في:

ـ صيغ الأفعال: تساهم/ تشاطر؛ فرّقوا/ بغّضوا

ـ أوزان المشتقّات من اسم فاعل واسم مفعول وصيغة مبالغة وصيغة تفضيل، وغيرها.

ـ الأوزان الاسميّة، بصيغتي المفرد والجمع: أجساد/ أسماء؛ قصور/ صروح

ـ الصيغ الجناسيّة كـ عافرين/ رافعين.

هذا التوازي بمختلف مستويات التناظر بين مكوّناته يقوم في مركّبات إيقاعيّة متفاوتة في التعقيد، وقد تجمع كل أنواع التعقيد. فلنكتفِ بإعطاء بعض الأمثلة عن التناظر التامّ أو شبه التام:

1. + أعمق/ من/ هزيم/ الريح

– وأمرّ/ من/ عويل/ العواصف

2. + حاملين/ السيوف/ التي/ أغمدت/ بأكبادهم

– ساحبين/ القيود/ التي/ أبادت/ أقدامهم

3. + في/ زوايا الأكواخ/ القائمة/ في/ ظلال الفقر والهوان/ تقرع/ أمامك/ الصدور.

ـ وفي/ خلايا البيوت/ الجالسة/ في/ ظلمة الجهل والغباوة/ تطرح/ لديك/ القلوب.

شعريّة التوازي

من الواضح أنّ الإيقاع، سواء أكان ثنائياً أم ثلاثيّاً، ينعكس في البنية العامّة للحكاية ويفسّر بعض أبعادها، وعند مقاربة الإيقاع الثلاثي الذي يظهر على المستوى الأسلوبي، يصعب ألا نتذكّر حركات النصّ الثلاث التي درسناها عند المنظومة الحكائية. إنّ الرقم ثلاثة يشير في الحالين إلى الامتلاء والاكتمال: امتلاء المعنى الذي يبلغ ذروته عند تكرار عبارات تنتمي لنفس الحقل الدلالي أو إلى حقول متقاربة، للتشديد على دلالته؛ واكتمال الفعل الذي، بعد التكرار، يؤدّي إلى الظفر النهائي الذي لا رجعة عنه، كما في مسار يوحنا. ينتمي هذا التركيب الثلاثي بالمحصّلة إلى خيال جمعي إنسانيّ شامل، معروف يحدّده **قاموس الرموز** بقوله: "الرقم ثلاثة رقم جوهريّ في الثقافة الإنسانيّة، وهو يشير إلى نظام فكري وروحيّ، في الله والكون والإنسان [...] إنّه الرقم الكامل الذي يعبّر عن الكليّة، عن التمام" (Chevalier, p. 972). وربما كان تجلّيه الأكثر وضوحاً في الثالوث المسيحي: ثلاثة في واحد... وهو من عالم جبران.

أمّا الإيقاع الثنائي، فيذكّر ولا شك بالفئتين التي ينقسم إليهما المجاز، أي الفئة الرؤيويّة والفئة الشيطانيّة. وهما فئتان تتجاوبان بدورهما مع المجموعتين اللتين تتوزّع بينهما أدوار الشخصيّات: "أغنياء- سائدون" و"فقراء/ ـ مسودون". إنّه إيقاع يعكس المثنويّة التي تأسّس بنية عالم جبران الفكريّة. فرؤيته النبوّية التي تقابل ما بين العهد القديم والعهد الجديد تتقاطع مع فلسفته القائمة على تعارض بين عالم الأفكار وعالم الحقائق، كما هو حال التعارض بين الروح والمادّة.

المقام يذهب بنا أبعد من التوازي بين بنيتي التعابير والخيال؛ يجعلنا نتساءل عن الوظيفة "الشعريّة" التي تؤدّيها هذه البنية. فالإيقاع

الذي يضبط هذه الكتابة يمنحها شعريّة خاصّة، هي شعريّة التواصل الشفهي، وذلك في ثلاثة مقامات مختلفة متكاملة: الذاكرة والوظيفة اللَّغْويّة (من لغو) والوظيفة التحاوريّة.

على غرار ما نجده في الآداب القديمة المنقولة شفاهياً، يلعب الإيقاع الثنائي وظيفة جوهريّة في تسهيل الحفظ عن ظهر القلب. تلك حال النصوص "الكتابية" والأدب الإغريقي. ومعروف أنّ الشعر العربي القديم لا يشذّ عن هذه القاعدة، فمما سهّل من حفظه وتناقله بنيته التكراريّة في البيت الشعري الواحد بشطريه المتناظرين إيقاعياً بشكل شبه مطلق، كما في القافية الواحدة التي توّحد النصّ بأكمله. والانسجام الإيقاعي للبيت يتدعّم في القصيدة العربيّة بتناظرات على مستويات أخرى: فقد يحصل أن يتناظر شطرا البيت نحوياً، بل قد يتناظر تركيبهما الصرفي، وأحياناً بنيتهما البلاغية. وقد يحصل أن يعيد الشطر الثاني صوغ معنى الشطر الأول مضاعفاً من دلالته. من المعروف أيضاً أن الشذرات النثريّة التي وصلتنا من الأرومة الثقافية العربيّة كخطب قسّ بني ساعدة وبعض أقواله المأثورة ـ سواء أكانت صحيحة أم منتحلة ـ تخضع لمعايير إيقاعيّة شبيهة، وليس من قبيل الصدفة أن يُنزل جبران منزلة عالية كتاب **نهج البلاغة** الملتزم كلياً بضوابط فنّ الخطبة الأشدّ صرامة. فهذا الأدب العربي، من حيث إنه ساميّ الأصول، شديد القرب من الأدب "الكتابي"؛ ومن حيث إنه ينتمي إلى أرومة ثقافية، يلتقي في مقاربته الأدب مع آثار هوميروس الإغريقية، وربما مع آداب أخرى مثل "أفستا"[10]، وغيره من الأوابد، وكلها تنتمي إلى أرومة ثقافية توحّد ما بينها إلى حد ما. إنّ

(10) كتاب *Avesta* من الكتب الهندوسية التأسيسية، ومن أحد أجزائه "نشيد إلى الإلهة–الأرض" الذي أشرنا إليه من قبل.

عامل تسهيل الحفظ، لشديد الصلة بصغة التواصل الشفوي، يحدّد البنية اللغويّة العميقة لهذه الآداب.

أما الوظيفة "اللَغْويّة"[11]، كما يعرّفها رومان جاكوبسون (Roman Jakobson)، فتقوم على نفس الصيغة في التواصل الشفهي. وجوهر هذه الوظيفة هو الحفاظ على الاتصال (على نقطة تماس) بين المخاطِب والمخاطَب، من دون أي مضمون أو في أفضل الأحوال مضمونا "براغماتيّا" ـ حسب التعبير الألسني ـ كالإصرار على إقناع الطرف الآخر. وأكثر ما تكون هذه الوظيفة في التواصل الشفهي. ومما لا ريب فيه أننا نشهد هذه الظاهرة في كثير من نصوص جبران الذي غالبا ما يلجأ إلى التكرار بصيغه ومستوياته كافة، إلى أن يبلغ أحيانا مبلغ الحشو اللغوي، كما في الأمثلة التالية:

ـ [تعيش] بالاجتهاد والعمل،

ـ [مخافة] الموت والفناء

ـ أعمق من هزيم الريح/ وأمرّ من عويل العاصفة

في هذا المثال، يدخل الترادف المفردات وتكرار الموضوع في الوظيفة اللغوية المذكورة، والأمر ذاته يتكرر في بعض المقاطع الطويلة التي تشكّل تمدداً منفلتاً من عقاله لنواة دنيا يُفصح عن مضمونها منذ البداية؛ والواقع أن هذه المقاطع قد توجز بكلمة أو بعبارة قصيرة[12]. يمكننا هنا الاستشهاد بنشيد الحريّة في **خليل الكافر**

---

(11) من "لَغْو" الكلام الذي لا يحمل مضموناً دلالياً، والوظيفة اللَغوية تقابل ما يسميه ر. جاكوبسون (R. Jakobson) بالوظيفة fonction phatique في كتابه (*Essais de linguistique générale*, 1963).

(12) من الضروري ألا نخلط بين هذه الوظيفة ووظيفة الاستباق الأسلوبيّة والتي تقوم على الإعلان عن تتمة سيأتي بها النصّ لاحقاً.

حيث تتجلّى هذه الظاهرة بوضوح، إذ يُفصح عن المعنى المقصود من الجملة الأولى: "من أعماق هذه الأعماق نناديك أيّتها الحريّة فاسمعينا"، وما الصفحات الثلاث التالية إلا إعادة صوغ نفس المعنى مكرراً من دون زيادة.

أخيراً يقودنا الكلام على التواصل الشفهي إلى التطرّق إلى الوظيفة التحاوريّة التي يستحضرها فراي في معرض تعليقه على **الكتاب المقدّس**. يعلّق فراي على هذه العبارة، "سيَكسوكِ ريشاً وتحت جناحيه يضمّكِ"، بقوله إنّ "هذا الإيقاع هو أروع أسلوب للإيحاء بأنّ حواراً قد بدأ بصوت الله وما على القارئ إلا أن يستكمله بالتكرار" فراي، (285). تعمل هذه الآلية عملها في حكاية جبران كما في هذه المقاطع التي تذكّر إلى حدّ بعيد بمقاطع من **الإنجيل** أو من المزامير:

ـ ينتزع الدرهم من الأرملة/ والفلس من اليتيم

ـ لأنّ أعمارنا تضمحلّ كالضباب/ وأيّامنا تزول كالفيء

ـ ونعاجنا ترعى الأشواك والحسك بدلاً من الزهور والأعشاب/ وعجولنا تقضم أصول الأشجار بدلاً من الذرة/ وخيولنا تلتهم الهشيم بدلاً من الشعير.

واضح في هذه الأمثلة أنّ العبارة الثانية (والثالثة حيث توجد) تقوم ببساطة بتكرار ما ورد في الأولى، لكأنّها تتجاوب معها كصدى، أو كصوت يحاور الصوت الأوّل مجيباً إيّاه: إنّها آلية حوار شفهيّ بامتياز.

تتعزّز هذه الآليّات الإيقاعيّة بظاهرة أخرى، نعرضها كمجرد فرضيّة، لا بدّ من التأكّد من صحّتها عبر دراسة شاملة لكامل أعمال جبران. فمن الممكن أن نلاحظ أن الجملة النثريّة لدى جبران تفقد من ألقها الموسيقي إن هي قُرئت مضبوطة بحركات الإعراب. أمّا

حين تسقط هذه الحركات، أي عند قراءتها على طريقة اللغة العامية "الدارجة"، فهي تتكشّف عن بنية موسيقيّة عروضيّة. فكأن النصّ مصوغ ليتوجّه بالمقام الأوّل إلى السمع، الذي يتلقاه في "صيغته العامية الدارجة" لكي يحافظ على غناه، بل على صحته. لذا يتساهل في حركات الإعراب ويشذ عن القواعد الصرفيّة في الحركات التي داخل الكلمة، ويرجح كفّة الزحاف والجواز الشعريّ في البنية الإيقاعيّة، لكي يتجلى الدفق الصوتي العروضي بأكمل صوره.

الفسيفساء النبوّية

تتغلغل الثقافة الشفويّة في كتابة جبران على مستوى آخر وذلك بفضل توظيفه "الأجناس الأدبيّة الصغرى" المطبوعة بأسلوب "متقطّع، تنزيلي" يسمّيه فراي "الفسيفساء النبوّية" وهو يرى أنّ "إيقاع **الكتاب المقدّس** ينتشر انطلاقاً من نواة أوّليّة [...]، تكون، في الأدب الحِكَمي، مثلا أو قولا مأثور، أمّا في أسفار الأنبياء، فهو التنزيل الإلهي[13] الذي غالباً ما يأتي بصيغة أبيات شعريّة كما هي الحال عند الإغريق؛ أو بصيغة وصيّة كما في التوراة. أمّا في **الإنجيل** [فالإيقاع ينطلق من] المقبوسات القابلة للعزل" أو (péricope) التي حدّدناها آنفاً.

العديد من الأقوال المأثورة لدى جبران مقتبسة من مصادر كتابيّة أو شعبيّة. بعضها يندرج في نصّه من دون أي تعديل، وبعضها يخضع إلى شيء من التحويل قبل استخدامه. من المقتبسات غير المعدَّلة:

- "باطل الأباطيل وكلّ شيء تحت الشمس باطل" (سفر ابن سيراخ 1، 2)

(13) انظر الهامش أدناه رقم 14 من هذا الكتاب.

- "لا تدينوا لئلا تُدانوا" (متى 7، 1)

وهي اقتباسات حرفيّة (فراي، 286) وهناك أيضاً أمثال شعبيّة مقتبسة كما هي أو معدلة بعض الشيء لتتكيّف مع النص، مثل:

- "فنحن لسنا أبناء ضرّتك"، المنسوخ عن "شو نحنا ولاد ضرّتك؟"،

- "الخبز الذي يشبع اثنين يكفي ثلاثة"، المعدّل بشكل طفيف عن "اللي بيكفّي تنين بيكفّي تلاتة".

أمّا بالنسبة للنصوص المقتبسة مع تغيير، فلنذكر:

- "[ابتعدي] يا ابنة بابل"

- "قطيع من النعاج سائر وراء ذئب خاطف"

والجملتان صدى لاقتباسين كتابيين:

- "هلّلي يا بنة صهيون... افرحي يا بنة أورشليم" (صفنيا 3، 14)،

- "أمّا الأجير، فإذا رأى الذئب مقبلاً ترك الخراف وذهب" (يوحنا 10، 12).

فلنشر أخيراً إلى هذا القول المأثور:

- "الطائر المذبوح يرقص متململاً قسر إرادته ولا يعلم، أمّا الناظرون فيعلمون"، وهو قول مبنيّ بالطبع انطلاقاً من بيت شعر شائع في الأوساط الشعبية في المشرق الشفهي في اللهجات العربية المشرقيّة، وولكنه مقتبس من شعر اللغة الفصحى:

لا تحسبوا أنّ رقصي بينكم فرحاً فالطير يرقص مذبوحاً من الألم [البسيط]

يضيف جبران إلى هذه الاستعارات أقوالاً يبتكرها:
- الفقراء والمساكين المظلومون هم أهلي وعشيرتي.
- وهذه البلاد الواسعة هي مسقط رأسي.
- أيترك الابن الصالح والدته إذا كانت مريضة؟
- إنّ الأفعى إذا سُجنت في القفص لا تنقلب حمامة.
- والعليقة إذا غرست في الكرم لا تثمر تيناً.
- ومن سحابة واحدة ينبثق البرق.

أما بالنسبة إلى جنس "التنزيل الإلهي"، فهو حاضر كذلك بشدّة ويظهر في قصّ جبران ما إن يبتعد عن السرد الإخباري الذي غالباً ما يحصر استخدامه بالمقدّمات. خارج هذا النمط من السرد، يتردّد صدى "التنزيل الإلهي" في كلّ مكان من حكاية جبران بأصوات مختلفة توحّدها نبرة توحي بسلطان[14]. وقد يأتي بصيغة:

خطاب مباشر:
- "أيقظوا قلوبكم واسمعوني جيّداً"؛
- "أنتم تسألون نفوسكم الآن قائلين: متى صرخنا متظلّمين؟ وأنا أقول لكم: إنّ نفوسكم تصرخ"...

أو بصيغة استفهام يفيد التحريض أو التأنيب:
- "فأيّ التعاليم جعلتكم تصيرون كالذئاب بين الخرفان؟"؛
- "يا أولاد الأفاعي، من أراكم أن تهربوا من الغضب الآتي؟"؛

أو بصيغة التمثيل أو "الأليغوريا":

---

(14) هي الصيغة التي نقترحها مقابلاً لكلمة oracle المتحدرة من اللاتينية oraculum، وتعني أصلاً "القول" و"جواب" الآلهة يبلّغه العرّاف للبشر في تساؤلهم عن بعض الظواهر الطبيعية. فباعتبار أنه يصدر عن "هيئة" إلهية، فهو بالضرورة تعبير عن سلطان، وهذه الصيغة شائعة في العهد القديم، أي في سياق توحيدي، ولذا ترجمناها بـ "تنزيل" لا بوحي.

ـ "نعاجنا ترعى الأشواك والحسك بدلاً من الزهور والأعشاب، وعجولنا تقضم أصول الأشجار بدلاً من الذرة، وخيولنا تلتهم الهشيم بدلاً من الشعير"؛

أو بصيغة حقيقة عامّة:

ـ "يد بشريّة دفعتني إلى الهوان، ويد بشريّة خلّصتني، فما أشدّ قساوة الإنسان وما أكثر رأفته"!

أو بصيغة وصية قد تقارب في شكلها إحدى الصيغ المذكورة أعلاه؛ وقد تخالفها لتشكّل جنساً بذاته، كالوصايا العشر في التوارة أو الأحكام في القرآن. ترد هذه الوصايا بصيغة الأمر، أو بصيغة استفهام يفيد التحريض:

ـ "هلمّوا! اسمعوني جيّداً"؛

ـ "أما سمعتم؟"؛

ـ "أيّ رجل منكم [...] وأيّ امرأة منكم"[...].

تنتمي هذه "الأجناس الصغرى" إلى عالم "الشفاهية"، سواء أكانت من أصل كتابي أم لا. فالأقوال المأثورة و"التنزيل الإلهي" تنتمي إلى صنف من التعبير مغرق في القدامة حيث سادت في مرحلة من قديمة من عمر اللغة، يسمّيها فيكتو "لغة السرديات الماورائية الشعريّة"[15]. لا أدلّ على ذلك من الشواهد التي وصلتنا في هذا المقام من الحقبة الإغريقيّة ما قبل السقراطيّة أو من الأديان الشرقيّة

(15) لا تعرف اللغة العربية التراثية ما يفيد معنى. فهذه الكلمة لا تحيل إلى "الأسطوري" بمعناه الشائع، بل إلى نمط من السرد يرمي إلى تفسير الوجود وما وراء الوجود، أي الملاحم وكتب أصول الكون ومآله، ولذا ترجمنا هذه الكلمة الواردة في المقتبس بـ "السرديات الماورائي".

التي أعطت هذا الجنس الأدبي نواته الأولى. كذلك هو الأمر في خطاب الوحي المرتبط بوظيفة الأديان التنظيميّة في مجتمعات منتمية إلى ثقافات مختلفة.

أمّا الوصايا، فيمكن أن نقاربها كجزء من خطاب الوحي، وفي الوقت ذاته كعنصر مؤسّس لجنس أدبي هو الخطبة، وهو جنس تكوّن مع ولادة الحاضرة العمرانيّة ولعب دور الإطار التواصلي الذي ينتقل من خلاله خطاب شفوي يرى إلى تنظيم الحياة الاجتماعيّة وترسيخ الثقافة فيها.

تبقى المقبوسات القابلة للعزل التي يعود الفضل باكتشافها إلى مفسّري **الإنجيل**، والذين عرّفوها انطلاقاً من هذا النصّ ذي الأصل الشفاهي بدوره وربّما كان لهذه المقبوسات أصول في التعاليم النبويّة الأكثر قدماً والسابقة على الديانات التوحيديّة وهي وحدات نصيّة يمكن أن نلاحظ وجودها إلى حدّ ما في النصوص العربيّة ذات الأصل الشفاهي. فهي تلعب دوراً في تأسيس البنية الإيقاعيّة لقسم كبير من النثر العربي القديم منذ بداياته في الحقبة ما قبل الإسلاميّة وحتّى ظهور كبار الناثرين العرب في العهد العبّاسي. ذلك بالطبع إضافة إلى حضور القول المأثور في الشعر العربي، والذي أُطلق عليه اسم "الجنس الحكمي" واستمرّ حضوره طويلاً في التقاليد الشعريّة العربيّة، ومن المهمّ تتبّع آثارها في القرآن كما في الحديث والسيرة النبويّان.

هذه الأجناس الصغرى التي يسمّيها فراي "فسيفساء" تنتمي للمشافهة العبرأجناسيّة. لكن فراي يضيف إليها صفة "النبوّة" لأنها فسيفساء تعبّر عن "صوت سلطوي" يجمع البساطة والألفة إلى الخطاب المباشر المعمّم (الذي لا يتوجّه إلى فرد بعينه) إلى الأمر والنهي.

يكتب فراي: "إن النثر الشعبي الحديث أو النثر الوصفي يعبّر عن البساطة والمساواة حيث يضع الكاتب نفسه في مقام قارئه، ليأتي نصّه دعوة للشهادة والتعقّل وهو يجتنب بذلك الغموض الذي يقوم كالحاجز [بينه وبين متلقّيه]. أمّا بساطة **الكتاب المقدّس** فهي بساطة الجلال لا بساطة المساواة، وهي ليست في حال من الأحوال بساطة ساذجة: وإنها في **الكتاب المقدّس** صوت من يملك السلطان" (فراي، 284) وهو سلطان يطبع شخصيّتي يوحنّا وخليل اللذين، بتجريدهما من أي عمق بسيكولوجي، تنحصر وظيفتهما السرديّة في نقل رسالة السلطة هذه التي تتجاوزهما إلى حدّ بعيد، نظراً لكونهما مجرّد رسولين.

إن السمة النبوّية في كتابة جبران تقوم بفضل هذه المسالك: هي كتابة "تحمل البشرى" المنذورة لتغيير العالم، تماماً كما كانت الكتابات النبوّية الساميّة الأخرى قبلها.

الفصل الخامس

النزعة النّبويّة

يتّضح، في ختام هذا التحليل، أنّ **العهد القديم** و**العهد الجديد**، هما "القانون الفني الأعظم" ـ وفق تعبير فراي ـ في نتاج جبران. هذا الحُكم، الذي تحقّقنا من صلاحيّته بجلاءٍ في ما يخصّ القصّتين القصيرتين اللّتين درسناهما أعلاه، يفرض نفسه بصورة بديهيّة بخصوص أعماله المكتوبة بالإنجليزية، هذه الأعمال التي قد يتعذّر فهمها من دون إبراز هذا البُعد. كما أنّ هذا الحُكم يظلّ صالحاً أيضاً، وإن على نحوٍ أقل بروزاً، بخصوص كتابات جبران بالعربيّة. فمنذ مطبوعه الصغير الأوّل، **الموسيقى**، حتّى مجموعته الأخيرة، **العواصف**، لا يكاد يوجد نصّ لا حضور فيه لعنصر من المنظومات الخاصة بالأسلوب الكتابي: منظومة الشخوص النمطية، المنظومة الحكائية، المنظومة المجازية والمنظومة اللسانية، وحولها انعقد القسم الثاني من هذا الكتاب، وإذا ما أعدنا قراءة **الأجنحة المتكسّرة** في ضوء هذا الحقيقة، فلا بدّ أنّها تتجلّى إذاك بأبعاد جديدة تنضاف إلى بُعدها الخاص برواية التكوين، وبغض النظر عن الحضور الطاغي لصورة المسيح، فإنّ التضاد النمطي "**عهد قديم** ضد **عهد جديد ثانٍ**" أي التعارض بين "حرف النص" و"روح

النص" داخل "العهد الجديد" ذاته يتجسّد في التعارض بين بطل القصّة والمطران الذي يجذب "العهد الجديد" في اتّجاه "العهد القديم"، كما في التعارض بين سلمى والنساء الأُخريات. كما يتجلّى البعد الحكائي من "**الكتاب المقدّس**" في مسار البطل وسلمى اللّذين يبشّران معاً بالأزمنة الجديدة، والبعد المجازيّ في صورة الحب بوصفه ناموساً كونياً كما في صورة المدينة بوصفها مقرّاً للشرّ ونقيضاً لعالم الطبيعة، ويمكن الكشف عن عناصر أخرى: رمز "الهيكل" المدمّر، ورمز الهيكل الآتي الذي يمنح شخصية سلمى بعداً تتماهى فيه مع مريم أم يسوع، وبعداً آخر يماهيها مع المسيح نفسه.

مع ذلك، ينبغي أن نتحلّى ببعض الحذر في مقاربتنا للمنظومة اللسانية عند جبران. لن نبسّط الأمور بحيث نُلحِق أسلوب جبران بالمنظومة اللسانية الكتابية. فجبران هو أيضاً وريث للحداثة الرومنطيقيّة القائمة على "الواقعيّة الأدبية"، المرتبطة هي نفسها بـ "الواقعيّة الفلسفية" التي تكلّم عنها إيان وات. هذه الحداثة تقتضي الأخذ بلغة "العامّة" بدلاً من لغة "الخاصة" الكلاسيكيّة الطقوسيّة. وجبران يلتزم أيضاً بهذا الموقف، الذي كان قد بدأ يفرض نفسه إذاك في الكتابة السرديّة العربية بالرغم من بعض التحفّظات الشديدة؛ وليس في الأمر غرابة، نظراً لطبيعة فنّ السّرد بالذّات؟ وإن كان لجبران فضل ففي أنه سرّع من وتيرة هذا التحرّك، بإعلانه القطيعة عن الكلاسيكية وبإثرائه لغته "الشعبيّة" بأسلوب لغوي متعدّد المسارب، كما بلجوئه إلى أجناس أدبية متنوّعة تتراكب في ما بينها على طريقة الأسلوب "الكتابي". أفلم يكن **الكتاب المقدّس** أقرب الكتب إلى قلب جبران وذهنه في تلك الفترة من حياته؟

فإذا كان النموذج "الكتابي" يسكن كتابة جبران ويُهيكِلها، فما هي يا ترى الوظيفة التي ينيطها به وما هو المقصد المنشود من وراء ذلك؟

I. نزعة نّبويّة ولكن دنيوية[1]

بالرّغم من تشبّع جبران بالروحانيّة وانهمامه بالأسئلة الميتافزيقية، لا يمكن اعتباره كاتباً دينيّاً، ولا حتّى من النمط الإصلاحيّ. لا قرابة تجمعه، مثلاً، بُدعاة "قدسية الشعر المطلق"، الذين حاولوا في القرن السابع عشر إنعاش الشعر بتمكينه من استعادة "جدارته التي كانت له في زمن الأصول"، واسترجاع "حماسة الخلق الأولى"، فاستعانوا في سبيل ذلك بنصّ **الكتاب المقدّس**، يحاكونه تارة ويتخذونه مادة لتأمّلاتهم الشخصيّة (Bénichou, 1985, pp. 83-89). كما أنه لا يسلك النّهج الذي سلكه لامارتين فراح يستوحي المسيحيّة إلى درجة القول بأنّ "جادّة التقدّم والكمال، هذه الفكرة الفعّالة والقويّة لدى العقل الإنسانيّ، هي أيضاً الإيمان الذي يدعو إليه **الإنجيل**" (Bénichou, 1988, p. 59)؛ علماً بأنه لم يحجم عن تأويله أحياناً على طريقته الشخصية وقد يكون جبران هو أيضاً وعلى طريقته الخاصة، مؤمناً بيسوع المسيح أكثر منه بالمسيحيّة. هذا ما أدركتْه جيّداً السلطات الدينية، المسيحيّة والإسلامية على حدّ سواء، فأدانت كتاباته بمنتهى العُنف، ومن الواضح كذلك أن مشروعه يختلف عن مشروع جون ملتون، الذي حرص في **الفردوس المفقود** عام 1667 و**الفردوس المستعاد** عام 1671 على أن تتطابق حكايته مع حكاية **الكتاب المقدّس**:

---

(1) للتعبير عن المفهوم الفرنسي séculier، آثرنا استعمال "دنيوي" على "علماني". فالأول، ومقابله بالفرنسية (laïque/ laïciste)، يحمل شحنة عقائدية تختلف باختلاف المواقف من الدين، بينما الثانية تشير إلى كل ما هو خارج المؤسسة الدينية ورموزها، من دون أي حكم تقويمي أو موقف أيديولوجي؛ يشير إلى كل ما يخص أمور "الدنيا" مقابل ما يخص أمور "الدين": فالموقف العلماني، ولا سيّما كما نمارسه عندنا، يقتضي الإلحاد عادة، بينما الموقف الدنيوي، فإنه يميز بين الحقلين الديني من جهة والدنيوي المعيشي من جهة أخرى، وقد يكون في بعض الحالات معادياً للمؤسسة الدينية وداعياً إلى الإيمان أو التديّن، كما هي الحال عند جبران.

التكوين، فالسقوط، فصّراع الخير والشرّ في قلب الإنسان والإنسانيّة، وأخيراً استعادة النظام البدئيّ من طريق الفداء.

بالرّغم من قصد سياسي مشترك يوحّدهما ـ إعادة تأسيس الفعل الإنسانيّ بالإبانة عن إمكاناته ومعاييره وحدوده ـ ، وكذلك بالرّغم من اعتمادهما رؤية مماثلة لتاريخ الخلق بأطواره الثلاثة (تكوين، فسقوط، فخلاص) تجمع ما بينهما، فإن جبران كان أكثرهما تحرّراً من إسار العالَم الديني، **فالكتاب المقدّس** يقوم لديه، قبل أيّ شيء آخر، بمثابة "بوتقة" يشحنها هو بغاية دنيوية، من دون أن يستبعد الهمّ الميتافيزيقي خارج الإطار الدينيّ ويشبكه بموضوعات تناولها **الكتاب المقدّس**، ولتشخيص عمل جبران بدقّة ينبغي اعتباره أدباً عربيّاً مهموماً بالحداثة ومُهيكلاً في آنٍ واحد وفق بعص مفاهيم كتابية.

الحداثة

إنّ الحداثة، وهي الغاية النهائيّة للقصّتين المحلَّلتين أعلاه، تنعكسُ في تصوّر شامل يستمدّ عناصرة المكوِّنة من ثلاثة مصادر أساسيّة: الثورة الفرنسية، والفكر الروسويّ (نسبة إلى جان ـ جاك روسو)، والرومنطيقيّة؛ علماً بأن هذه المصادر تتقاطع فيما بينها، وكثيراً ما تترافد مع **الكتاب المقدّس**، من خلال بعض المواضيع الكبرى شأن: الأخوّة والمسيحانيّة السياسيّة (فكرة الخلاص النهائي الذي يتم في هذه الحياة)[2]، ومنزلة الكلمة أو القول... إلخ، وهي

(2) في اليهودية، سيأتي المسيح المرتقب ليعيد الأمور الدنيوية والدينية إلى نصابها، وفي ذلك تعبير عن رغبة الإنسان الجامحة في تحقيق مجتمع يسوده الحق والخير. من هنا تأتي "المسيحانية"، أي الاعتقاد بظهور شخصية متميّزة تصلح ما فسد في المجتمع وتؤسّس لمجتمع تسوده القيم الإنسانية. وهذا المفهوم، "المسيحانية"، لا علاقة له مع المسيحية إلا من المنظور الإنساني العام.

جميعاً قيَم غالباً ما تتبلّور في وجه رمزي علم، هو وجه المسيح ولكن من منظور دنيوي.

إنّه لملفتٌ للنظر بالفعل أنّ خطاب البطل، سواء في **يوحنّا المجنون** أو في **خليل الكافر**، يؤثر عموماً النبرة "الكتابية" في مخاطبته ممثّلي النظام القائم لتوعيتهم إلى الهوّة القائمة بين أفعالهم وأقوالهم. بالمقابل، حين يخاطبَ الشّعبَ، يغادر هذه النبرة ليقترب بصورة ملحوظة من عالم الثورة الفرنسية، في منحاه الاجتماعيّ ـ السياسيّ كما في نسقه الأيديولوجيّ.

خير مثال على الخطاب الذي يتناول الميدان الاجتماعيّ ـ السياسيّ هو ذلك "أنشودة إلى الحريّة"[3]، الذي يُنشده خليل، بالمعنى الحرفيّ للكلمة، عندما يلوح له النصر. نشيد يرنّ رنين مانيفستو عن مشروعه القريب؛ إذ يشدّد خليل على أن الحرية هذه التي تؤسّس لبناء مجتمع جديد، وحين يستعرض أطوارها كافة منذ الحضارة الإغريقيّة القديمة حتّى مجيء الإسلام، مروراً بالحقب العبرانية فالرومانية فحقبة ظهور المسيح وتبشيره بالعالم الجديد (وهي غير عصور سيادة المسيحية سياسياً). يحتفل بهذه الحريّة باعتماد موقف جذري هو موقف الثورة الفرنسيّة بالذات، ومع أنّه لا يشير إليها بالاسم، فهي تلوح للقارئ من خلال شعارات بعينها "الحريّة والمساواة"، و"إرادة اللّه من إرادة الشعب" ـ (ص 136، 148). وهي شعارات توضّح الاستراتيجيّة التي بها عمِلَ خليل: إقامة السلطة السياسيّة على أساس الإرادة الشعبيّة وتحقيق المساواة. هكذا وضع حدّاً للعبودية والاستغلال بتجريده الإقطاعيّين ورجال الدين (الإكليروس) من أراضيهم وتوزيعها على الفلاّحين. وباجتراحه حركيّة

(3) في **خليل الكافر**، ص 160-163.

منقطعة عن ذهنية الخنوع، يطرح هذا الموقف باعتباره قيمةً إنسانية جامعة. ذلك أنّ القطيعة التي فرضتها الثورة الفرنسية لم تكن مجرّد تسوية محليّة وبراغماتية محصورة بإطار معيّن، كما هي الحال في الخطوات الديمقراطية التي جاءت بها الثورة الإنجليزية مثلاً، بل موقفاً مبدئياً ينسحب على الإنسانية بكاملها؛ وذلك ما دعا إليه "الإعلان عن حقوق كلّ إنسان ومواطن" الذي أذاعه الثوار الفرنسيون[4].

تتجلّى هنا أيضاً أفكار الثورة الفرنسية المفصلية على المستوى الأيديولوجيّ، عبر مفهوم العلمانيّة في المقام الأول (ونلجأ إلى هذه الصيغة لافتقارنا إلى مفهوم أدقّ) يهدف خليل إلى الفصل بين السلطتين الدينية والزمنية، فيبدأ بإقصاء المؤسّسة الدينية من جميع هيئات السلطة. في "مدينته الفاضلة"، تصبح الكنيسة "محلاًّ فارغاً" إذ لا تحتاج الجماعة إلى الوظيفة الدينية التقليديّة لتنشئ مؤسّساتها. يُجرّد الدير من ممتلكاته، وتُحَيَّد سلطة الكاهن. بيد أنّ خليل يذهب أبعد أيضاً، فيجابه الوظيفية الكهنوتيّة في حدّ ذاتها. يسعى إلى أكثر من "الفصل بين الكنيسة والدولة": إلى تحويل العاطفة الدينية إلى إيمان غائم بالألوهية (ما يعبر عنه فولتير بصيغة déisme) يشير إليها بتعابير من قبيل "الرّوح الكليّة" أو "النواميس الأزليّة". هذا الموقف يذكّر بما حاولته الثورة الفرنسية عندما أقامت "عبادة الكيان الأسمى". فقد قضى على المؤسّسة الرهبانية وعلى الوظيفة الكهنوتية، ليفسح المجال لعلاقة أكثر فرديّة حميميّة بين الإنسان وإله متناءٍ، غُفل، بعيد.

---

(4) الإعـــلان المســـمّــــى Déclaration universelle des droits de l'homme et du Citoyen، وهو غير الإعلان الصادر عن الأمم المتّحدة إثر الحرب العالمية الثانية.

كما يلتقي هذا الموقف بجانب آخر من الأيديولوجيا التي نادى بها الفكر الثوريّ: الفرديّة. يتمثّل خطاب خليل ويوحنّا، إضافة إلى المناداة بالحقّ في الحريّة الفرديّة، في دعوة متواصلة إلى أن يستمدّ الإنسان تفكيره من ذاته، وخصوصاً إلى أن يقرأ الكتب المقدّسة قراءة شخصيّة، من دون الأخذ بالتأويل الرسميّ المفروض قسراً. وبما أنّ الفكر يفضي إلى العمل، فإنّ هذين البطلين يجسّدان ثورة الفرد على النظام الاجتماعيّ. مسلَّحاً بقراءة "كتاب يسوع"، الذي حرّمه الكهنة على "بسطاء القلب"، يواصل يوحنّا، بلا محيدٍ، طريقه مهما اتهموه بالانحراف إلى حدّ اعتباره "مجنوناً". أمّا خليل، فيمضي أبعد في شقّ نهجه، ويفرض رؤيته رغمَ أنف السلطات، ورغمَ كلّ مظاهر الجمود المتحكّمة في كيان الجماعة. ومع الاحتفاظ بالفوارق، يُفلح في أن يصبح ذاتاً فاعلة، صانعة لحياتها ومبشِّرة بمجتمع جديد. وبالرغم من نفسية رُسمت على وجه السرعة، فإنه يتمثل ذاتيته ليتكلم صراحة بصيغة المتكلم، صيغة الـ "أنا"، ويتصرّف باعتباره ذاتاً مستقلة. ولئن كان صحيحاً أنّ الفنّ الروائيّ أو السّرديّ بعامّة يرتبط بمفهوم الفرد ارتباطاً وثيقاً، فإنّ هذا المسار يشكّل بلا شكٍّ أحد أُولى تجلّيات هذا الفنّ في الفكر العربيّ.

ليس من الشططِ أن نلمح في هاتين القصّتين بذور أيديولوجيا أخرى متحدّرة من الثورة الفرنسيّة: القوميّة. فهنا وهناك تظهر مفردات معبّأة بشحنة دلاليّة خارجة عن الاستخدام المعجميّ التقليديّ، تؤدّي إلى فكرة القوميّة، خصوصاً كلمتا "شعب" و"أمّة" اللتين لا ترِدان كثيراً ولكنهما شديدتا التعبير، فللإشارة إلى الشّعب، يستخدم السّارد، في العادة، لا بل حتّى يوحنّا في خطابه، مفردات تحدّد الأفراد نسبة إلى موقعهم أو مكان إقامتهم "السكّان"، "القرويّون"، "الفلاّحون" أو عددهم "الحشد"، هذه المفردة التي تحيل على

مجموعة متراصّة ولكن بلا شكل واضح، ولكن ما إن تظهر الإحالة المباشرة على فكرة الثورة في العبارة "إرادة اللّه من إرادة الشعب" حتّى تظهر كلمة "شعب" ولأول مرة، وكأنها تشير إلى واقع جديد، إلى جماعة متشكّلة، ومتلاحمة عضوياً. وتتراكب مع فردة "أمّة" أو جمعها "أمم"، التي ترد مرّتين (ص 136 و160)، مفرغةً من معناها الدينيّ التقليديّ (جماعة المؤمنين)، ومحمّلة بدلالة جديدة، والحال أن المفردة كانت معروفة في عصر جبران، ولكن، بمعناها التقليدي[5]؛ أما بمعناها الدنيوي المدني، فقد كان استعمالها، في حدود علمنا، نادراً جدّاً. هكذا باتت المفردتان "شعب" و"أمّة" تحيلان إلى تصوّر جديد للجماعة، بوصفها جماعة قومية.

وهناك مصدران آخران تصدر عنهما رؤية النص الجبراني: الروسويّة والرومنطيقيّة. يتجلّى الأول في الصيغة التي يعتمدها خليل لمدينته الفاضلة. فالمؤسّسة التي تمثّل السلطة غائبة. وقصْر الحاكم محال إلى أنقاض، من دون أن يحلّ محلّه مبنىً آخر، والكنيسة ما برحت قائمة ولكنّها صارت ضرباً من لا-مكان، وفضاءً فارغاً، أو عديم الدلالة، منذ زوال الوظيفة المنوطة به. لم يبقَ سوى السلطة المعنويّة التي يتمتّع بها يوحنّا، تمثّلها "الرّوح" أو "النفحة" (ص 353) وإذ يواصل هو الفعل بعد وفاته، من العالَم الآخر، من دون أن يُعيَّن له أيّ خلفٍ، فهو يعبّر بذلك عن كينونته غير الماديّة: هو الآصرة التي بفضلها تلتحم الجماعة. ذلك ضرب من "عقد اجتماعيّ" مبرَم بين الأفراد، يقوم مقام مؤسّسة وسلطة. الإنسان طيّب بطبعه، لا يسعى لا إلى الاستئثار ولا إلى الهيمنة. لا حاجة

(5) بهذا المعنى استعملها الطهطاوي في **تخليص الإبريز** وكذلك الأفغاني في **العروة الوثقى**.

لديه، بالنتيجة، إلى بنيةٍ دولةٍ تسيّر حياة المجتمع. ثمّة نوعٌ من فوضى متحضّرة، ليست بشديدة البعد عن عن يوتوبيا زوال الدولة، التي صاغتها الماركسية على طريقتها الخاصة.

أمّا الرومنطيقيّة، فتبرز عبرَ ثلاثة مفاهيم: الإحساس بالطبيعة، والكآبة، والتمرّد؛ وهي مفاهيم لن نتطرّق إليها هنا إلاّ سريعاً. يخترق الإحساس بالطبيعة، الغريب بحدّ ذاته على **الكتاب المقدّس**، كامل نصّ **يوحنّا المجنون**. ولئن كان مرتبطاً بالتأمّل في "كتاب يسوع"، فإنه لا يُختزَل إليه. فالحقول والأزهار ومسايل الماء والجبال المكسوّة بالثلج والطيور والحياة الرعويّة، هذه العناصر تشكّل كلّها الموضعَ الذي عنه يصدر كلام الفاعل، ويفعل فعل رافعة قويّة في العمل السرديّ ويسود الإحساس بالطبيعة في **خليل الكافر** أيضاً، ولكن مشوباً بغلالة فكريّة أكثر ممّا في النصّ الآخر: يقوم نقيضاً لكتلة "المديني" الذي يمثّل النظام القائم، وينتهي به الأمر إلى استبطانه وتحويله إلي كتلة "الطبيعة" تحويلاً واضح المعالم. وهذا الإحساس مرتبط بالتمرّد على الطغيان؛ وإذ يُخفق التمرّد في القصّة السابقة، ينقلب إلى كآبة؛ أمّا في القصّة الثانية فينتصر ويتحقّق في فرح احتفاليّ.

هذا المفاهيم المختلفة التي تسيّر الجانب الفكريّ في السّرد لا تنبع من رؤية دينيّة، وإن تكن مصبوبة سرديّاً في بعض ترسيمات الكتاب المقدس.

الحداثة والعروبة

ترتبط رؤية جبران للحداثة بتيّار فكريّ مهيمِن، حتّى لا نقول إنساني جامع، ومع ذلك فهي تنخرط في الأوان ذاته في الخصوصيّ، أي في ثقافته العربية التي ساهمت بتاريخها وفكرها،

بحساسيتها الفنية وجماليّاتها، في تشكيلها على مختلف مستوياتها. وذلك بدءاً بالخطاب الثوريّ الذي يستوحي الثورة الفرنسية. إنّ تبنّيه لهذه الثيمات الثوريّة في سبيل تحويل المجتمع، بعد أن كانت قد استنفدت فعلها في مجتمعها الأصلي فرنسا، يعكس الوضع الخاص القائم في العالم العربيّ بعامّة، والمشرق بخاصّة، في مطلع القرن العشرين. ذاك أنه، بالرّغم من الجهود الضخمة التي قام بها النهضويون، لم يكن المجتمع قد طرَق فعلياً عالم الحداثة، فبامتطائه جواد المعركة هذا في تلك اللحظة بالذات كان على جبران أن يصوغ هذه الأفكار الثورية بما يتلاءم تاريخيّاً وسوسيولوجيّاً مع السياق المشرقي الذي كان يتصدى له. ولئن كان التوكيد النظريّ على أولويّة الحريّة يقوم مبدأ إنسانياً جامعاً، فإنّ تشخيص أعداء هذه الحريّة في سياق آخر يقتضي فكراً متجذّراً في واقعه.

أعداء جبران هنا ليس لهم ملامح سلطة ملكيّة تدّعي شرعية إلهية ـ تلك التي حاربها ثوّار 1789 في فرنسا ـ ، وإنّما ملامح إقطاع يستند إلى سلطة المؤسّسة الدينيّة ويلقى هذا ترجمته الفوريّة في مقاربته الخاصة لمفهوم العلمانيّة. فحين ينادي باستبعاد الدينيّ من فلك السّياسة فليس بهدف إعادة السلطة إلى الشعب فحسب، بل كذلك لمعالجة داء لصيق بالمشرق العربي (وإن تجلّى بصورة أخرى في غير مكان)، هو داء المذهبيّة الطائفيّة المتضافرة والرّوحَ القبليّة دوماً. يُدين خليل مساوئ النظام القادم هاتفاً: "بخبثهم واحتيالهم قد فرّقوا بين العشيرة والعشيرة، وأبعدوا الطائفة عن الطائفة، وبغّضوا القبيلة بالقبيلة [...] لحفظ عروشهم وطمأنينة قلوبهم قد سلّحوا الدرزي لمقاتلة العربي، وحمّسوا الشيعي لمصارعة السنّي، ونشّطوا الكردي لذبح البدوي، وشجعوا الأحمدي لمنازعة المسيحي، فحتى متى يصرع الأخ أخاه على صدر الأم، وإلى متى يتوعّد الجار جاره

بجانب قبر الحبيبة، وإلامَ يتباعد الصليب عن الهلال أمام عين الله؟" (162) فلا شك أن هذا التحليل يندد بداءٍ اختصَّ به المشرق.

كما نلاحظ أنّ الدّينيّ المُدان غالباً ما يحمل طابعاً مسيحياً، يتجلّى هنا في ما يسمى "العفّة الرهبانية"، أي إلتزام الراهب ـ وليس الكاهن ـ بعدم الزواج. فالهجوم يستهدف سياقاً خاصاً، هو المجتمع المسيحي في جبل لبنان. بذا تأخذ العلمانيّة هنا طابعاً متأثّراً محدّداً، متأثراً إلى حدّ ما بموقف الإسلام من "العفة الرهبانية" وتعجّبه من عزوبية لا يستسيغها. فمن العيوب التي تنسبها القصّة إلى الكاهن موقفه الازدواجيّ من الجنس: فالكاهن يدعو في عظته إلى العفاف، ويُشيح بوجهه عن المرأة، ولكنّه في العمق "يشتعل" بالرّغبة الجنسيّة. المستهدَف هنا ليست الوظيفة الكهنوتيّة بحدّ ذاتها، بل وضع "الرّاهب"، الملزم في التقليد الشرقي بالعفّة، بينما يحقّ للكاهن غير الراهب أن يتزوج، وذلك خلافاً للأعراف الشّائعة في أوروبا حيث يتلازم الكهنوت والعُزوبة تلازماً مطلقاً، والواقع أنه بتأثير البعثات التّبشيريّة الكاثوليكيّة اللاّتينيّة، أصبح زواج الكهنة موضع انتقاصٍ في المسيحية الشّرقية. إنّ المزج القائم في هذه النصّ بين منزلتي الكاهن والرّاهب يعكس على الأرجح وضعيّةً تاريخيّة خاصة في السياق الذي يعمل فيه نص جبران، فرفض العُزوبة، الذي لم يشكّل قطّ ثيمةً نضاليّة لدى الثّوريّين المناوئين للإكليروس في فرنسا، يترافد مع الحساسية الإسلاميّة. إذ إنّ الإسلام، في حين يمتدح الرّهبان، يعلي من شأن الزّواج لما يوفّره من متعة وتكاثر في النسل، ويحطّ من شأن العُزوبة التي ينظر إليها باعتبارها عُقماً يجافي مقاصد اللّه والطّبيعة الإنسانيّة، وهناك ما يدفع إلى الاعتقاد بأنّ جبران ربّما كان يميل إلى هذا الموقف، وهذا ملمحٌ آخَر يهَب ثيمة العلمانيّة لديه مرجعيّةً مخصوصة.

كما أن ثيمة الفرديّة "مُشَرْقَنة"، أي مطبوعة بسِمة شرقيّة، هي أيضاً، على الأقلّ في ميدانين اثنين. أوّلاً في الميدان الدّينيّ، حيث يدعو النصّ إلى قراءة **الكتاب المقدّس** من موقف شخصي وبتأويل ذاتي، ومن المعروف أنّه، في هذا المجال، احتدم الصّراع بين البروتستانتيّة الوافدة إلى الشّرق والمسيحيّة الشّرقيّة التّقليديّة بشكل عنيف. فليس صدفةً أن تكون التّرجمة الشّعبيّة الأولى **للكتاب المقدّس** قامت على يد بروتستانتيّين[6]. كانوا هم أيضاً وراء أوّل ترجمة عربيّة لرواية غربيّة "فردية" بامتياز، ألا وهي "روبنسون كروزو (Robinson Crusoé)" ترجمها بطرس البستاني إلى العربية عام 1835 تحت عنوان **التحفة البستانية في الأسفار الكروزوية**، كان من شأن الأزمة الكبرى التي فجّرها هذا الموقف أن أدخلت تحوّلاً جذريّاً على المجتمع العربيّ المسيحيّ، وتمخّضت عن حدثٍ مهم كان له أثر طويل الأمد في فكر النّهضويين المشرقيين، ومنهم جبران نفسه: مقتل أسعد الشّدياق، شقيق أحمد فارس الشّدياق، على يد البطريركيّة المارونيّة[7]. ونَلقى هذه الثّيمة في ميدانٍ ثانٍ: ميدان القلب الذي يشمل الحبّ ومنزلة المرأة. فمع أنّ الرّاوي يستهدف قبل أيّ شيء آخر التّغيير الاجتماعيّ ـ السّياسيّ، فإنّه يُدخل هذا البُعد بكثير من الخفر ولكنْ بشكل مسموع تماماً. أوَ ليس للمرأة يَدين خليل بمشروعه بأكمله؟ هي التي أنقذته جسديّاً، ورعايتها هي التي ثبّتته في

---

(6) قام بهذه الترجمة بطرس البستاني تحت إشراف أيلي سميث عام 1865، لتحلّ محل ترجمة سابقة قام بها فارس الشدياق (وكان ذلك اسمه قبل اعتناقه الإسلام وإضافة اسم أحمد إلى اسمه) ثم استبعدت بعد اعتناقه الإسلام. لا شكّ أن جبران قرأ هذه الترجمة، وهي غير ترجمة الآباء اليسوعيين الذين عهدوا بها للشيخ إبراهيم اليازجي ولم تصدر إلا عام 1880.

(7) عام 1829، وذلك ما دفع أخاه فارس إلى الهرب. يربط خليل حاوي في دراسته (ص 39–40) ما بين أسعد هذا وخليل الكافر.

القرية ومكّنته من تحقيق مشروعه؛ والحبّ الذي تبادلته وإياه هو الذي غيّر كيانه وفتح له آفاقاً غير متوقّعة، بما أن فوزه في المعركة ضد النظام القائم يتزامن وتفتقه العاطفي من خلال الحب. إنّ الأهميّة المولاة للقلب، والقدر السامي المناط بدور المرأة، مما نلحظه في مسار الشّخصيّة، يؤكدهما خليل في خطابه، بحيث يجعل من ثّورة الحب رافداً للثّورة الاجتماعيّة، ومن المرأة البؤرة المتوهّجة لهذا التّحوّل. يقول الرّاوي بعدما لاحظ أنّ خلاصه هو صنيع امرأة: "وتكون هذه الليلة التي كادت أن تميتني شبيهة بالثورات التي تتقدّم الحرية والمساواة. لأن من قلب المرأة الحسّاس تنبثق سعادة البشر، ومن عواطف نفسها الشريفة تتولّد عواطف نفوسهم" (136) لا بل يذهب إلى حدّ اعتبار أن مأساته كانت توجّهها بخفاء يد سرية في سبيل اكتشاف الحبّ. هكذا يتساءل بعد اكتشافه حبّ مريم: أوَ لم أقبل العذاب والسخرية من أجل هذه الحقيقة التي أيقظتها السماء في صدري؟" (138) ثمّ إنّه لا يفلح في إنجاز مشروعه إلاّ لأنّه استبطن إلى حدّ ما الأنوثة في كيانه كرجل: "على وجهه الكئيب ظاهرة رقّة المرأة وقوة الرجل". الحال، إنّ هذه المقاربة للحبّ والمرأة لا تُدرك حقَّ قدرها إلاّ بالقياس إلى هذا المجتمع الشّرقي المأسور في وِثاق التّقاليد والمؤسّسات الزّوجيّة التي تقيم العراقيل في وجه أي تعبير فردي ذاتي عن الحب، كما في وجه أي لقاء حقيقيّ مع المرأة: وتلك الإشكاليات كافّة تكون لاحقاً موضوع **الأجنحة المتكسّرة**.

أمّا الرّومنطيقيّة التي لمحنا إليها في حديثنا عن القلب، فهي أيضاً تأخذ سمة شرقية "تُشَرقَن" وذلك بالدّلالة البسيكولوجيّة ـ الأيديولوجيّة التي تتّخذها ثيمة التّمرّد لدى جبران. فلئن كان التمرّد مرتبطاً في الفكر الغربيّ بالكآبة والبرحاء والسّأم وباقي الأمراض الكاشفة عن عُسر التكيّف والحياة، فهو يفيد، في رؤية جبران، معنى

مفردتين خاصتين: الجنون، والكفر، ماثلان بصورة شعاريّة في عنوانَي "يوحنّا المجنون" و"خليل الكافر"، ولا ينالان كاملَ دلالتهما إلاّ في سياق الفكر العربيّ.

في النسق الدينيّ، الذي يصوغ الذهنيّة العربيّة، يمثّل الكفر الشكل الأكثر جذريّة للتمرّد. وجد الكفر منذ بدايات الإسلام تعبيراً عنه عبر مفهوم "الردّة"- الكفر بامتياز ـ ، الذي كان وراء الحرب الأولى بين المسلمين، ثمّ عبر مفهوم "الخروج"، الذي غذّى "الفتنة الكبرى"[8]، وشطَرَ المجتمع الإسلاميّ إلى طائفتين متحاربتين، قبل أن ينطبق على الحركات الاجتماعية ـ الدينيّة من أمثال حركتَي القرامطة والحشّاشين وسواهما. كلّ احتجاج جذريّ على المؤسّسة يشكّل [في هذا السياق] ضرباً من الكفر وفيه يندرج أيضاً ادّعاء النبّوة، وهو شكل حاذق ومتواتر من التمرّد، ربّما كان يشكّل أعلى درجات الكفر. ثمّ إنّ الأمر ذاته ينطبق على حركات الاحتجاج الاجتماعيّ ـ السياسيّ التي شهدها العالَم المسيحيّ الشرقيّ قبل الإسلام: فدوماً نُظِر إليها ـ وأحياناً نوديَ بها ـ باعتبارها هرطقيّة، و"خليل الكافر" وريث مباشر لهذا التاريخ الشرقيّ والعربيّ ـ الإسلاميّ.

لعلّ مفهوم الجنون، الذي يشكّل في كتابات جبران اللاّحقة فكرة محورية، لا يكتسب معناه الحقيقي إلا إذا اعتبرناه المقابل "الدنيوي" (أي غير الديني) لمفهوم الكفر، وإذا ما نحن تابعنا مسار بطلَي القصّتين، لاحظنا أنّ الجنون والكفر مرتبطان بعلاقةِ تناظرٍ أو قياس. فكلا الشخصيّتين لهما الخطاب ذاته، والرؤية ذاتها، والتوجّه ذاته؛ ولا تتميّزان إلاّ بفشل يوحنا ونجاح خليل. كان يمكن أن يُعدّ خليل مجنوناً لو أخفق؛ وأن يُعتبَر يوحنّا كافراً لو نجحَ في مسعاه.

(8) يجدر فهم كلمة "فتنة" بمعناها الأصلي، أي سحر شيطاني.

الفارق الدلاليّ الوحيد هو أنّ الجنون يتصدّى إلى النظام المكرَّس من قبَل الدينيّ بما هو نظام عقلانيّ، أمّا الكفر فيهاجم الدينيّ الذي يسكن هذا النظام العقلانيّ، مباشرةً وممّا لا شكّ فيه أنّ النظام الاجتماعيّ ـ الدينيّ، سواء أكان مسيحيّاً شرقيّاً (الإمبراطوريّة البيزنطيّة) أو عربيّاً ـ مسلماً (تعاليم الشريعة)، ينبع في الحالتين من عقلانيّة مهيمِنة يهيكِلها الفكر ذاته، ألا وهو الفلسفة اليونانية وقد أثراها النظام القضائيّ الرومانيّ،[9] والتمرّد على هذه العقلانية يُلقي بالذات المتمرّدة خارج مدار الإنسانيّ والدينيّ، ما دام يموقع ذاته خارج مدار العقلانيّ.

ولئن كان الاحتجاج على هذه العقلانية وعلى هذه الأرثذوكسية أو السنّة يشكّل ثابتةً في الفكر الشعبي العربيّ، عبرَ صورة المجنون الذي ينطق بالحكمة والكافر الذي ينطق بأصول السنّة[10]، فهو يتّخذ لدى جبران امتداداً واسعاً حتّى ليشكّل في فكره ركيزة أساسيّة. وهو في جميع الأحوال، يشير إلى صيغة عربية شديدة الخصوصية في التمرّد عربيٍّ مخصوصٍ، خارجٍ عن إطار التمرّد الرومنطيقيّ[11].

البُعد النبويّ

لئن كانت الغاية الأولى التي تحرّك هذا الأدب دنيوية/ مدنية

---

(9) لا شك أن النظام القانوي البيزنطي بقي سارياً في المؤسسات المسحية الشرقية، كما أن نظام الدولة الإسلامية استقى منه ومن الفكر اليوناني، أقله من طريق "القياس"، بعض عناصره.

(10) قد نمثّل على ذلك بقصص جحا المعروفة وبصورة "الأخْوَت" الشائعة في بعض المناطق من المشرق.

(11) إن الحلم بمجتمع من دون دولة ساور مجتمعات كثيرة قبل ظهور الماركسية، ومنها المجتمع العربي الذي شهد حركة "القرامطة" وغيرهم (إسماعيل، 1945 De Joya، 1978).

أساساً، فهذا لا يعني أنّه لا ينخرط في منظور نبويّ، وذلك ليس بالمعنى الذي يخلعه التراث الدينيّ على المفردة ـ ولا سيّما وأن جبران، خلافاً للامارتين أو ميلتون وأمثالهما، لم يكن متعاطفاً وإيّاه البتّة، مهما يكن من إعجابه بشخص المسيح وتعاليمه ـ ، وإنّما بمعنى حركيّة استشرافٍ للمستقبل وتعهّدٍ بالإنسان في كليّته.

تتمثّل هذه الحركيّة أوّلاً في التبشير بـ "أزمنة جديدة" للإنسانيّة لا تأتي بفعل مشيئة إلهيّة، كما في المقاربة الدينيّة، بل من خلال فعلٍ وإرادةِ فعلٍ إنسانيّين تماماً. لا تتمثّل النزعة النبويّة هنا في التكهّن بالمستقبل، ولا في التكهّن بمستقبل مرسوم من قبلُ على يد قوّة إلهيّة أو على يد القدَر. بل هي التأشير على اتّجاه، وعلى هدف نهائيّ، وعلى السّبيل الذي ينبغي انتهاجه: إنما جبران حامل لهذه الحركيّة. بهذا المعنى، يقوم خليل ويوحنّا بصنيع نبيَّين في حدود كونهما يعملان على اجتراح مجتمع جديد يقوم على أعراف مختلفة. وكذا الأمر، وإن على نحو مغاير، بالنسبة إلى بطل "الأجنحة المتكسّرة"، الذي يشهد على قرب بزوغ العالَم الجديد الواجب قيامه، وذلك حين أقام كيانه الذاتي على "القلب" و"العقل" في آنٍ معاً، أفلا تشكّل "المعرفة" و"العاطفة" دعامتَي مسار التكوّن؟، وكذلك الأمر بالنسبة إلى حبيبته سلمى، "رمز المرأة الشرقيّة العتيدة". على هذه الحركيّة تقوم أغلب قصص جبران الأُخرى.

كما تبيّن النزعة النبويّة في مقاربة خاصّة للطبيعة الإنسانيّة، باعتبار كليتها لا بأحد أبعادها. فخلافاً لتيّار علمويّ يعمد، بخلاف كل عقلانية، إلى اختزال الإنسان إلى بعد من أبعاده فحسبُ، تأخذ هذه النزعة بعين الاعتبار مجموع أبعاد الإنسان، ولمّا كان الإنسان ذاتاً مزوّدة بعقلٍ وبقلبٍ، ومرتبطة بالآخرين بعقد اجتماعيّ، وذلك بهدف بناء مجتمع قائم على العدالة والحريّة، فإنّ آفاقه لا تتحدّد

بالعالم الحسي المرئي وحده، بل تعتمله قوى خفيّة آتية من عالَم آخر يُحرّكه "الحنين" إلى عالم آخر يحيله إلى أصوله باعتبارها مصيره النهائيّ؛ إنّه مشترَط بالمكان الذي يشغله في شساعة الكون الهائلة، كما بمساره القصير الأمد في لا نهائيّة الزّمان. إن النزعة النبويّة تحمل على محمل الجدّ مسألةَ الآخرة، لا بهدف صياغة ميتافيزيقا جديدة، وإنّما للإجابة على مختلف تساؤلات الإنسان.

لقد أحدثت هذه النزعة النبويّة ثورة في تصوّر الفعل الأدبيّ. فالحداثة، في المجال السرديّ بخاصّة، شرعت بالتعبير عن الواقع بإعلانها القطيعة عن التصوّر الكلاسيكيّ، الموروث من العصر الوسيط، الذي كان ينزع إلى حصر الأدب في فلك المقاربات التعليميّة والصياغات الجَماليّة. هذا ما بادر إليه تيّار الرواية (Novel) الإنجليزيّ ومتمّموه الأوروبيّون، وكذلك الحكاية الفسلفية الفرنسية، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر؛ فأصبح الكاتب "مربّي" المجتمع، ومع قيام الثورة الرومنطيقيّة، أعاد الشعر ارتباطه نوعاً ما بوظيفته الميثولوجيّة القديمة، فوسّع من حقل الواقع ليستوعب الحقول الأخرى، وبخاصّةٍ منها الفسلفيّة والروحيّة، وإذ يستقرئ الشاعرُ الوحيَ التوحيديّ ويستنطق مختلف الفلسفات التي تقترح معنىً للوجود الإنسانيّ (من روحانيات الشرق الأقصى إلى المدارس الباطنيّة وحتّى ممارسة استحضار الأرواح)، فهو يتقدّم باعتباره "مرشداً ودليلاً روحيّاً للإنسانية الحديثة" كما يقول بنيشو في كتابه **العرّافون** (Bénichou, 1988, p. 12) فلقد أبان بول بينيشو (Paul Bénichou) بوضوح كيف قاد هذا السياق، في مجال الثقافة الفرنسية، إلى "تكريس الكاتب" حاملاً لـ "سلطة روحيّة علمانيّة" و"عرّافاً"، وهذا ما يمكن التأشير عليه في مجموع أوروبّا، حيث دفعت الأزمة الفلسفيّة والدينيّة التي تسبّب بها فكر الأنوار إلى اهتزاز

الركائز؛ فأصبح الأدب ضرباً من "كهنوت علمانيّ"، لأنّ "الشاعر يومذاك أحسّ بكونه مدعوّاً للتعويض عن فقدان المصداقية لدى اللاهوتي وعن تقصير الفيلسوف، فيقوم هو نفسه بتبصّر في كافة القضايا الإنسانية الكبرى وفق منطقه الخاص" (المصدر نفسه، ص 13) مع هذه الوظيفة الجديدة، اكتسب الأدب، من دون أن يبرح مجال الدنيويّ، منزلة أنطولوجيّة غير مسبوقة.

ينبغي الإشارة إلى أنّ هذا التصوّر قد لقي ترجمته الأكثر جذريّة في "النظريّة النقديّة" التي وضعتها أوّل حركة رومنطيقيّة دُعيَت "رومنطيقيّة يينا"، في نهايات القرن الثامن عشر. إنّ هذه المدرسة، التي ورثت فكر الأنوار الذي جرّد الفكر اللاهوتيّ من مصداقيّته، وتمثّلت فلسفة كَنْت التي رسمت حدود حقل صلاحيّة العقل والفلسفة، تقول بعجز الدين، شأنه شأن الفلسفة، عن التعبير عن الوجود: "إن مفهوم الفلسفة واسمها نفسه ـ يقول فريدريتش شليغل ـ يشيران، ومعهما تاريخ الفلسفة بكامله، إلى أنها ليست سوى "سيرورة بحث" و"عدم اهتداء إلى أي نتيجة" لامتناهيَين" (Shaeffer, 1983, p. 23)، وهي تنيط مهمّة التعبير عن الوجود هذه بالأدب، الذي ترفعه إلى حدود المطلق، وتجعل منه نسخةً من الكائن: "فالقول والفعل، على ما يرى نوفاليس، ليسا سوى تنويعتين على العمليّة نفسها"، و"الشاعر فاقد ـ المعنى/ فاقد ـ الاتجاه حقّاً، ولذا فالكلّ يكمن فيه. إنّه يمثّل الذات ـ الموضوع بصريح العبارة. العالَم والرّوح" (وردت في المصدر السابق نفسه، ص 21 و26) هكذا "يشكّل العمل الشعريّ نظيراً مصغّراً للوجود" (المصدر نفسه، ص 25). بتبنّي هذا الموقف الجذريّ، عملت جماعة يينا، فيما هي تسمو بوظيفة الأدب الأنطولوجيّة إلى الذروة، على وضع "برنامج [...] كان من القوّة بحيث إن جميع التيارات الفنيّة أو الجماليّة التي رأت النّور

بعد ذاك، سواء أتلك المنضوية تحت لواء الرومنطيقيّة أو المناهضة لها، لم تنجح إلاّ بتطبيق مقاطع متراوحة الأهميّة من البرنامج البدئيّ" (المصدر نفسه، ص 25).

ينخرط جبران في هذه المسيرة إجمالاً، ويصوغها على طريقته في سياق ثقافيّ مختلف. لقد بنى في "الأجنحة المتكسّرة" عالَماً لفّقه من نظريات أفلاطونية، ومن معتقدات هندوسيّة في التقمّص أو الحلول، ومن وجوه آتية من ثقافات تؤمن بتعدّد الآلهة، ومن عناصر مسيحيّة، وفي القصّتين اللّتين حلّلناهما في هذا الفصل، يعقد جبران الامتياز لحركيّة "العهد الجديد"، المتجسّدة في وجه المسيح، وفي نصوص أُخرى، في **العواصف** بخاصّة، تتشبّع القصة بنفحة نيتشويّة، بنفَس الإنسان الأعلى الذي يستخرج من أعماقه قوى إلهيّة خفيّة، قمينة بتمكينه من بلوغ ملء كينونته. فقد مارس جبران التلفيقيّة على نطاق واسع، بحيث إن كل من حاول جمع هذه العناصر في نسقٍ ما عاد من محاولته هذه بخفَّي حنين: لم يفلح إلاّ في المجاورة بين نظريّات اقتطفها هنا وهناك، إلاّ إذا عمد إلى اجتزاء فكر جبران وقسره على الانتظام في ما يشبه نسقاً موحَّداً. ثمّ إنّ أدراهم، يوحنّا قمير مثلاً في كتابه (**جبران في الميزان**، 1992)، سلّموا في خاتمة المطاف تسليما صريحا باستحالة مثل هذا المشروع. ولا شكّ أنّ المحاولة الأكثر طموحاً في هذا الاتّجاه تعود إلى كيروز (في **عالم جبران الفكري**، مجلد 1 عام 1983 ومجلد 2 عام 1984)، الذي أفاد من مخطوطات غير منشورة وتوصّل، كما تيسّر له، إلى إنشاء منظومة جديرة بالاعتبار، وإن حفلت بالثغرات فلم تبلغ مبلغ الإقناع، أسّسها على ما يسميه "الحلوليّة التصاعديّة"؛ وهو مفهوم يحيل على حركيّة أكثر ممّا على نسقٍ بالمعنى الدقيق.

على أنّ جميع السبل المتّبعة، أيّاً كانت، تلتقي عند مسعى

أساسيّ: التصدّي لمسألة العالَم الآخر بغيةَ الاضطلاع بالشرط الإنسانيّ في كلّ أبعاده. إنّ جبران، بإيثاره إطاراً يمدّه برمزيّة قويّة، وبترسيمات واعدة وأنماط كتابة متحقَّق من صلاحيّتها، وبأفق مفتوح على المعنى، ألا وهو إطار **الكتاب المقدّس**، المرتكز على صورة المسيح، لَيهب الانطباع بأنّ مسعاه يتّجه، أكثر من سواه، صوب ميتافيزيقا تتجاوز حدود المعهود. أما جذريّته فتذكّر، حتّى في المعجم الذي يختاره، بمقاربة جماعة يينا، سواء أفي رؤيته الشاملة لدَور الأدب في صيرورة الإنسان أم في المنزلة التي يُحلّ هو فيها نفسه.

II. الأدب وجبران كاتباً: منزلتهما الأنطولوجية

عبثاً نبحث لدى جبران عن نظرية للفعل الأدبيّ مصوغة بوضوح. فخلافاً للمراس السائد لدى عامّة الأدباء، الذين غالباً ما يطيب لهم التفكير في الأدب، خصوصاً لدى فريدريتش شليغل، الذي كان يعتبر أن "الناقد مؤلّف مضاعَف القوّة"، كان جبران يرفض ممارسة النقد. يتساءل في رسالة إلى مي زيادة: "أليس من شأن أي عمل إبداعيّ أن يدوم أمداً أطول من دراسة في المبدعين؟"، ويضيف: "ألا تعتقدين أنّ تأليف قصيدة، من أبيات أو من النثر، هو أفضل من تحرير رسالة في الشعر والشعراء؟"[12]. فلئن كان يحدث لجبران أن يتكلّم عن الأدب، فهو يقوم بذلك أغلب الأحايين عبرَ الأدب نفسه، أو في لحظات بوح غير موجّه للنشر، ونادراً ما يقوم بذك عبر نصوصه شبه الأدبية (دراسات أو

(12) انظر: الحفّار، 1979، ص 6. لا يتحدث جبران عن بعض أدباء عصره إلا بصورة عرضية وبالتلميح؛ ولم يستعمل كلمة "نقد" على ما يبدو إلا مرة واحدة في رسالته إلى ميخائيل نعيمة إثر إصداره **الغربال**. انظر أيضاً: كيروز، 2/ 1، ص 311 مع الحاشية 98.

مقالات أو شهادات...) وانطلاقاً من هذه المعطيات يمكن أن نجد عنده نسقاً ضمنيّاً ينهض عليه تصوّره "للفعل الأدبيّ" ولوظيفته في التاريخ الإنسانيّ. لرسم هذا التصوّر في خطوطه العريضة، نستند، من جهة، إلى أعماله السرديّة بالعربية[13]، التي كتبها بين العامين 1904 و1920، ومن جهة أُخرى على مراسلاته بالعربية والإنجليزية حتى نفس العام 1920؛ كما سنرجع إلى نصوص غير منشورة، كشف عنها كيروز، ينبغي استخدامها بتحوّط وانتباه، لأنّها في الغالب نصوص كان قد وضعها بالإنجليزية ولا نفاذ لنا إليها؛ ثمّ إنّ تواريخ تحريرها غير محدّد دوماً، ممّا يجعل من الصعوبة بمكانٍ تشخيص الوثائق العائدة إلى تلك الفترة. وفي انتظار أن تُنشر آثار جبران في طبعة محقّقة شاملة، تظلّ كلّ مُحصلة منهجيّة لعمله مؤقّتة ومع ذلك نحاول القيام بذلك، مع كلّ ما يستدعيه الأمر من تحوّط.

دور "الشعر" في نظام الكائن

أطوار تاريخ الكائن

لا يمكن فهم تصوّر جبران للأدب خارجَ رؤية لنشأة الكون تشمل المغامرة الإنسانية بكاملها.

تبنّى جبران منظور الرؤية "الكتابية" والإغريقية الذي استوحته جماعة يينا أيضاً، وأفاد من نظرية داروين في النشوء والترقّي، كان جبران يرى أن الحياة تكونت تدريجياً انطلاقاً من كتلة غير متمايزة،

---

(13) منها: مقالات دمعة وابتسامة التي نشرها في مجلة **المهاجر** ما بين 1904 و1908 قبل أن يجمعها نسيب عريضة في مجموعة عام 1914؛ ومقالات العواصف التي نشرت في الصحف ما بين عام 1911 و1916، قبل أن تجمع وتصدر عام 1920؛ **ثم البدائع والطرائف** التي جمعت موادها ونشرت من دون إذن المؤلّف عام 1923.

من "سديم بدئي" سبق أن تناولنا هذا المسار على المستوى الفرديّ في القسم المخصّص لـ "رواية التكوّن". فقد كتب في نصّ غير منشور وغير مؤرّخ: "ليس السديم البدئي الأصليّ إلاّ أول كلمة في كتاب الحياة؛ وهو ليس الكلمة الأخيرة إطلاقاً. ليس السديم سوى حياة على شكل صُهارة" كيروز، (1983، 1/ 1، 26) وزيادة في الإيضاح، صرّح لماري هاسكل، التي سجلّت كلامه هذا في يوميّاتها بتأريخ (25 آب/ أغسطس 1915): "أغمضي عينيك يا ماري، وتخيّلي الغمر الأول الغمامي؛ وافترضي أنّه هو البداية في مكانٍ ما ثم يأخذ يتدرج متحولاً من كبر الحجم إلى التصلّب إلى توليد الحرارة، إلى الانفجار المؤدي إلى ولادة العالم وسائر الكواكب، أي متدرجاً من المواد غير العضوية إلى المواد العضوية، إلى النفس وإلى الله" (كيروز، 1983، 1/ 1، 39) ولا يفوت ماري هاسكل أن ترى في هذا الكلام حدساً يتمّم حدس داروين: "أنتَ اكتشفتَ حقيقة النمو البسيطة، أي حقيقة التطوّر العامّ ابتداءً من السديم ثم تدرّجاً حتى اللّه [...] لقد أدرك داروين نظرية التطوّر في الحياة العضويةّ، وحدث تطوّر في نظرية التطوّر ذاتها، وتلك النظرية اكتملت اليوم بنظريتك أنت أن الحقيقة هي في تحول المادّة" (المصدر نفسه، 1/ 1، 101) ولا بأس أن نشير إلى أنّ هذه المقاربة تجد دعامة لها في الثيمة التشكيليّة المتواترة لدى جبران، حيث تنشأ الأشكال، البشرية بخاصّة، انطلاقاً من محضِ صُهارة[14].

وفقاً لما صرّح به جبران لماري هاسكل في 29 آب/ أغسطس 1913، فإنّ هذه السيرورة تتحقّق في الصراع، عبرَ "ثورة لا

---

(14) "صور لا جنس لها تطفو في تشكيلات تحيل إلي عالم في بدايات الفردوس الأرضي".

توصف". هكذا ينسب جبران للثورات والحروب ولكلّ أشكال الصراع مكانة مميّزة في صيرورة الكائن. ويصحّ ذلك أيضاً على الطبيعة، إذ "كل سنة تعلن عناصر الطبيعة الحرب بعضها على بعض، وجهاد كلّ شتاء في سبيل ربيع جديد هو أشد هولاً وألماً من أيّ حرب بشرية بما لا يُقاس، وَيبيد يوم شتاء واحد من الحياة أكثر ممّا تبيد الحروب البشرية مجتمعة" (المصدر نفسه، ص 246). كما أنّ الحروب، ولا سيّما تلك التي كانت رحاها تدور على مرأىً منه عام 1914، كان يبدو له أنّها تحرّكها نفحة خلق إلهيّة تتعالى بمثْل هبوب العواصف. كتبَ: "إذا كان الله القدرة، الله القوّة، الله العقل، الله "اللاوعي في الحياة"، حاضراً في الصراعات التي تدور رحاها على هذه الكرة، فهو، تعالى، يجب أن يكون في حرب الأمم هذه. إنّه هذه الحرب، بل هو جميع الحروب، هو "الجبّار" يحارب من أجل ذات أعظم جبروتاً، من أجل ذات أكثر جلاء ذات الحياة الأسمى" (المصدر نفسه، 1 /1، ص 95 ـ 96) وسيكون الأمر على هذه الشاكلة حتّى "الأزمنة الإسكتالوجية" (المصدر نفسه، ص 242).

في انتظار هذه الأزمنة الأُخرويّة، نشهد اليوم حالة فترة انعدام الحريّة، يسميها جبران ملكوت "الشريعة" التي تقوم عنده نقيضاً لـ "الناموس". لا يرتبط مفهوم "الشريعة" بظهور الإسلام، بل يشمل كافة المؤسّسات القائمة في الميدان الدينيّ والسياسيّ والاجتماعيّ. ويحيل أساساً إلى "الدين" بما هو منظومة من العقائد والطقوس والشعائر يفرضها ويرعاها بغيرة قصوى فئة اجتماعية منظّمة، "رجال الدين" و"الكهنة"؛ لكنه لا يتضمّن العاطفة الدينيّة، لأن الدين "هو أرقى وأعمق عاطفة في القلب البشري"، وهي غير "الناموس" في نظر جبران. بهذا المعنى يقوم "الدّين ناموساً إيجابيّاً، ذا وحدة بسيطة

لا تقبل التركيب والانقسام"، الواقع أن "الدين هو الحياة" (كيروز، 1983: 1. 161، 2)، وفي هذه البنية الدلالية المتناقضة، أي "الدين"، يضع جبران "الكهانة"، المرتبطة بـ "شريعة"، نقيضاً لـ "عاطفة"، المرتبطة بـ "ناموس"؛ كما أنه يضع ممارسة الشعائر الدينية جماعياً وفق قواعد تفرضها المؤسسات على طرف نقيض من الممارسة التي يقوم بها الفرد عن قناعة وبملء حريته.

يشمل مفهوم "الشريعة" أيضاً سلطة التقاليد المتوارثة بسطوتها الكلية ووجهها الغفل. ذلك ما يلخّصه جبران في عبارة مقتضبة بإحكام، في نصّ غير منشور: "كتبتُ على باب صومعتي: "دع تقاليدكَ خارجاً وادخل"؛ فلم يدخل أحدٌ" (كيروز، 1984: 2/ 1، 43)؛ وهذا قول يحاكي عبارة إفلاطون الشهيرة: "لا يدخلنّ أحدٌ إلى هذا المكان إن لم يكن عالماً بالهندسة". كما تتجسّد الشريعة بالسلطة السياسيّة التي يمارسها الأعيان والأمراء والملوك ليقمعوا بها الشعب. فهم غير "القادة" و"الأبطال" و"الفاتحين"، الذين يعدّهم جبران مُبدعين، ومحرِّرين، ومشاعل للإنسانية.

كان يرى أنّ العالَم القادم، الذي نلمح اليوم تباشيره، سيُلغي سيادة الشريعة ليقيم ملكوت الحريّة التي ينبغي أن تحيي الإنسان والطبيعة، حتى يستعيد الكون الوعي. وبالحب، الذي هو معرفة وعاطفة في آنٍ معاً، سيتمكّن الإنسان والكون من استعادة التناغم الكلي والمطلق؛ فنحيا من جديدٍ وفقاً لنظام "النواميس العلويّة الخالدة"، التي لطالما تغنّى بها بطل **الأجنحة المتكسرّة**، وآنئذٍ يستعيد الدين معناه الحقيقيّ.

بمَ يتّسم هذا العالَم القادم؟ إنّه، قبل أيّ شيء، لامتناهٍ، فيه يتواصل عالَم الحس وعالَم الأثير و"اللاّمتناهي" مفردة تستعيد على الأرجح تصوّراً كان سائداً لدى الرومان، مؤدّاه أن الحياة العالقةً في

"حبائل" الدّنيا، متصلة الجوهر بالعالم الآخر، الذي يتميّز بتجدّده السرمديّ، والعالَم القادم لامتناهٍ أيضع بما أنه يشمل كلّ ما هو موجود: المادّة والروح، والحياة والموت، وجميع الثنائيات الظاهرية الأخرى، شأن الخير والشرّ، والمسرّة والألم، والسعادة والشقاء، والجمال والقبح، وكلّ المتقابلات الممكنة. إنّه يتخطّى النقائض التي يمكن أن يعدّها من لم يُكمل بعد تكوّنه أمراً لازباً. وأخيراً، هو لامتناهٍ لأنّه يتمتّع بدينامية مطلقة، هي السِمة الأولى للحريّة والمحبّة وهكذا فإنّ الكائنات الإنسانية، فيما تحافظ على فرديتها، تندفع نحو "الروح الكليّة"، حيث يكتمل تواصلها، وأيّاً كان مصدر هذا التصوّر، وسواء أكان الرؤية الأفلاطونية أو فلسفة التطهير في التقمّص أو الحلول الهندوسيّ، فهي تظلّ موسومة بدينامية ينعتها كيروز بـ "الحلوليّة التصاعديّة" وفي رسوم جبران ولوحاته، أقلّه في مرحلته الفنية الأولى، ما يؤكّد هذه الرؤية: فغالباً ما تبدو الأجساد فيها وكأنها تنبثق من كتلة صمّاء وتسعى جاهدة للارتقاء رويداً رويداً صوب **الروح الكليّة**، وذلك باكتساب فرديتها خطوة إثر خطوة.

هل هناك غير الطورين المذكورين، طور الحريّة وطور سيادة الشريعة، طور آخر يقوم بمثابة الأصل؟ وهل يبدأ طور الحريّة مع الحداثة، أم يكون استعادة لوضع سابق؟ يبدو للوهلة الأولى أنّه يمكن الإدلاء بإجابتين، ليس يمكن التوفيق بينهما. إن نظرية جبران في النشوء والترقي، على الأقلّ حسب ما ورد عن ماري هاسكل، تقول إنّ تفردُن (من الفرديّة) المادّة قد استتبع ظهور العالم العضويّ، ثم العالم الروحيّ، أي الروح ثمّ اللّه، تجيز لنا القول بأنّ أيّ طور آخر لا يسبق طور سيادة الشريعة. بيد أنّ إجابة مخالفة تمدّنا بها الحكاية الجبرانية التي تعود بسيادة الشريعة إلى سبعة آلاف سنة: "إن الجامعة البشرية قد استسلمت سبعين قرناً إلى الشرائع الفاسدة فلم

تعد قادرة على إدراك معاني النواميس العلوية الأولية الخالدة" (224) حتّى إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المحمول الرمزيّ لـ"سبعين قرناً"، أي لزمن غير محدود، ضربٍ من الأبد، فإنّنا نستنتج أنّ الطور الراهن ابتدأ بقطيعة مع طور سابق، وذلك مما يستفاد أيضاً من عبارة "لم تعدْ" الواردة آنفا: بمعنى أن "النواميس العلويّة" سيِّرت الكون ردحاً من الزمن. والواقع أنه لا جدوى من محاولة الحسم بين هذين الموقفين، بإضفاء شيء من الاتساق على منظومة غير قائمة بالفعل. فكلا النظامين قائمان بالتوازي. سوى أنّ إلحاف جبران في استخدام مفاهيم معيّنة، متواترة، مثل "النواميس العلويّة الخالدة"، يرجح كفة ثاني الموقفين؛ وهو الأكثر انسجاماً مع كل من الرؤية الإغريقيّة القائلة بطور أصليّ قائم على "التناغم الكونيّ"، والمقاربة الكتابية القائلة بـ "فردوس أرضيّ".

هذا الموقف يلتقي مع موقف جماعةِ يينا كما يرد عند نوفاليس، ولعله كان أوّل من اعتمدها ركيزة لرؤيته إلى الشعر (راجع مقدمة الترجمة الفرنسية لروايته)، والحال أن نوفاليس استعاد رؤية شائعة لدى بعض المتصوّفة الإغريق والألمان، ترى في التاريخ الكونيّ إيقاعاً ثلاثيّاً (وحدة أصليّة، فانفصال، فعَودٌ إلى اللّه) يتطابق مع تسلسل "تاريخ الخلاص" وفق **الكتاب المقدّس**: الخلق فالخطيئة فالفداء. يميّز نوفاليس إذن في تاريخ الكائن ثلاثة عصور: العصر الذهبيّ (عهد التناغم الأصليّ)، وعصر الشقاق (عهد النشاز الحاليّ)، وعصر الأزمنة الجديدة (عهد التناغم المستعاد).

في هذه الرؤية، يأتي العصر الذهبيّ تتويجاً لسيرورة طويلة؛ فيكون، والحال هذه، استكمالاً لطورَين سابقين: طور السديم الأصليّ، حيث كانت الروح والمادّة كتلة واحدة غير متمايزة، تلاه طور التفردُن، حيث يكتسب كلٌّ من الكائنات شكله الخاص، في

سياق يتسم عادة بأقصى أشكال العنف. مع ظهور الإنسان ـ وهو الطبيعة إذ تعي ذاتها ـ ، يبرز الوعي على نحو غامض أول الأمر، ثم ينبثّ في الطبيعة ليهدّئ من هياجها قبل أن يشيع فيها تناغماً كليّاً. عندئذٍ يقوم العصر الذهبيّ بدعامتيه: الحريّة والوعي، فيُفردِن الوعيُ الكائنات وفقاً لمراتبيّة واضحة، ويجمعها في تواصل عميق، حيويّ، وتقوم الحريّة ركيزة لفعل الكون حركية الوعي المطلق (الله)، الذي نظّم العالـمَ الأصليّ كمثْل قصيدة، وتُنبذ الشريعة نبذاً؛ ولا يعود يلوح للشرّ وجه؛ ويعمّ الفرح فوريّاً ومباشراً؛ فينظم الحدس والحب مجرى الأشياء، والعلامة الدالّة على هذا العالـم بعد أن يكون قد تلاشى: الذكرى والحنين، وأما الشاهدان عليه في العالـم الراهن، فهما الطفولة، ببراءتها، والزهرة بوصفها تذكرة بالتناغم الأصلي.

لكنْ شيئاً فشيئاً حلّت "الآليّة" محلّ "الوعي"، وجمود الشريعة محلّ الحريّة. نجم عن هذا نشاز كامل بين الإنسان والعالَم، وكذلك بين عناصر الكون. إنه ملكوت الشقاق والأنانيّة، "طاحونة موتٍ" بتعبير نوفاليس. وعلامتا هذا الطور هما **الشمس** التي "تخفي على الأنظار المبهورة حقيقة الأشياء"، و**النسّاخ** (بمعنى من ينسخ ويسجّل)، صورة "العقل المتجمّد والمجمِّد"، المتجسّد في عصر التنوير، والذي يستعبد القلب، منبع الحب والتديّن، من دون أن يتوصّل إلى إدراك ماهية العالَم. رموز هذه الحالة: الحروب الدينيّة، حيث تنفلت من عقالها قوى الكون البدئيّة، الغرائز، أو وفق عبارة نوفاليس "المياه ـ الأمّهات". ولحسن الحظ أن هذا الطور طور موَقّت.

إننا لنلمح الآن بروز هذا التناغم العتيد: "قريبةٌ هي الأزمنة"، تلك هي بشرى نوفاليس. تباشيره تلوح في مظاهر التجديد الجاري راهناً في مختلف الميادين. إنها أزمنه فيها يتجلّى الإبداع ويتحقّق

بنعمة الحب، وهو أقوى نوابض المخيّلة والحلم، تلكما الملكتين الأشد فاعلية في الكشف عن الأعماق والشفاعة لدى الروح الكلّية وما العِلم، في جوهره، إلاّ ذا: فأن نفهم، مثلاً، الرغبة الكامنة في عينَي حيوان أو في زهرة، نبدأ بإدراك مقاصد الروح. وحين يخفق العقل، تنحدر الشمس الساطعة من ميزانها: فإذا بنا نتوغّل في ملكوت الليل، اللّيل الروحيّ وطالما تغنّى به نوفاليس.

الشعر بما هو مُوجِّه للحريّة

إنّ موجِّه حركيّة التحرر الكونيّ هو، في نظر جبران، "النبوغ"، الذي يميّز بعض الأفراد الأفذاذ: "إن النهضات الأدبية والانقلابات والثورات الفكرية تأتي بعد الفتوحات العسكرية أو بعد ظهور النوابغ العظام [...] فالرجال العظام هم من الأمم والشعوب بمنزلة الحياة من الجسد والقوة من العضلات والإرادة من الأدمغة" (كيروز، 2/ 1، 35) وإنّما تشرع الحركيّة بالعمل عندما يلقى هؤلاء النابغون، في اللحظة المناسبة، صدىً لدى الجمهور، وهو ما يسميه جبران أحياناً "الحماسة": "لقد فكرت مرات لا عداد لها بالنواميس المعنوية التي تكيّف أحوال الأمم، فوجدت نبوغ الأفراد وراء كل حركة إصلاحية، ولكنني لم أجد للنبوغ تأثيراً مذكوراً في الأمم التي فقدت حماستها وانصرفت بكليتها إلى الكسل العقلي والراحة الجسدية" (كيروز، 2/ 1، 30) يغيّر النبوغ العالَم حين يتضافر والحماسة: "قوة الابتكار [...] هي في الأفراد النبوغ وفي الجماعة الحماسة، وما النبوغ في الأفراد سوى المقدرة على وضع ميول الجماعة الخفية في أشكال ظاهرة محسوسة" (كيروز، 2/ 1، 118).

لكن ما هو النابغة في نظر جبران؟ إنّه لا يمكن أن يصدر عن الفلك الدينيّ، الذي يتواءم والشريعة. ولكنّه يبدو مجاوراً للقائد

العسكريّ، القادر، هو أيضاً، وفق النصّ الوارد أعلاه، على التحفيز على "ثورات فكريّة"، لا بل حتّى على شحن الفكر المُبدع بطاقة إضافية: "إن لكل مدنية شباباً معنوياً كائناً وأفكاراً ضاجة في رأس نبيّ يحزم أو قائد عظيم" (المصدر نفسه، ص 35). إنّ جبران، شأنه شأن نوفاليس، يمجّد قدرة الحرب على التغيير والتحويل. بيد أنّ التجاورا لا يعني التماثل: فالقائد العسكريّ لا يمثّل، في نهاية المطاف، سوى شكل متهافت من أشكال النبوغ، شكل لا يجتذب سوى ضعاف العقول. كتب جبران في نصّ غير منشور: "عندما يتعذّر على المرء إدراك سقراط يتحوّل إلى الإعجاب بالإسكندر [المقدونيّ]؛ وعندما تلتبس عليه معاني فرجيل، ينصرف إلى قيصر؛ وعندما تغْمض عليه فكرُة لابلاس يطبّل ويزمّر لنابليون، والعجيب أنني للآن لم أجتمع برجل يعشق الإسكندر وقيصر ونابليون إلاّ لقيت فيه شيئا من خنوع العبيد" (كيروز، 2/ 1، 36).

أما العلماء، ممن نعتبرهم من العظماء، فإنّهم يؤسّسون للتقدّم التقنيّ، ولكنهم يبيّنون عن نبوغ. كتب جبران: "كنتَ تقول لي: الحقيقة مع بوذا ويسوع ومحمّد، وليست مع هؤلاء المغرورين الذين ندعوهم بأقطاب العلم والاختراع والسياسة" (كيروز، 2/ 1، 36) يتصدّى جبران لنزعة القرن التاسع عشر العلموية فيحمّل التقدّم التقنيّ مسؤوليّة مصائبنا الاجتماعية: "والحياة الروحية كادت تضمحل أمام النظريات والعلم المجرّد، فإن لم نجد بين المعاصرين من يضارع المتنبّي ودانتي والفردوسي، فلأنّ الإنسانية انتقلت من طور الاستنباط الشعريّ إلى طور الاختراعات [الماديّة]، متباعدة عما يلذ الروّح إلى ما يريح الجسد" (كيروز، 2/ 1، 133)؛ ويضيف: "أجل، ولكن قولوا لي ماذا أثمر لكم تهافتكم الإجرائي، وماذا جلب لكم شغفكم الإيجابي العملي سوى المعامل التي تلتهم أجسادكم والقطارات

المحرتقة والسيارات المتلاطمة التي تشوّش أرواحكم؟" (المصدر نفسه، ص 296) وممّا لا شكّ فيه أنّ جبران يميز في العِلم بين تطبيقاته التقنيّة والروح العلميّة التي ترتاد المجهول، كما يجسدها لابلاس (Laplace).

وأما الفلاسفة، مهما كانوا متفرّدين، فإنهم لا يرقون إلى مصاف النبوغ؛ ذلك أنّ النبوغ لا يختزل بأي شكل من الأشكال إلى العقلانيّة أو الذكاء المحض. كتب جبران في نصّ غير منشور: "إنما العقول قشور القلوب والأرواح، فالذي يعيش بعقله دون قلبه، لا ولن يعرف من الحياة سوى قشورها ولكن ما أقلّ أصحاب القلوب وما أحسنهم، وما أكثر ذوي العقول وما أبلدهم1" (كيروز، 1/ 2، 21) وفي نصّ آخر غير منشور نجد تعبيراً أدقّ أكثر جذريّة: "المدنيات من هذا المنطلق تبتدئ بالزراعة والحياكة وتتدرج إلى الدين فالفن ثم تموت تحت أقدام الفلاسفة والمتكلّمين" (المصدر نفسه، ص 23) فلا عجب، والحال هذه، أن يدين جبران الفلاسفة، من أمثال كَنْت ونيتشه ورينان، اللّذين يتّهمهما بجميع "غرائب التمدّن" (حنين، 1983، ص 81)، فالفلسفة، بما هي نشاط عقليّ، تشكّل هي الأخرى شكلاً متهافتاً من أشكال النبوغ: "الذكاء، كمظهر للعقل، يعيش على حساب الموهبة، والموهبة على حساب النبوغ والنبوغ جالسٌ على مائدة اللّه" (كيروز، 2/ 1، 23).

بعد أن يستبعد جبران مختلف هذه الفئات من الأفراد "المتفرّدين"، تبقى فئة يتجسّد فيها النبوغ، يصنفها بطرق تختلف تبعاً للسياق:

- النبيّ فالشاعر ثم المُصلح (كيروز، 2/ 1، 33)

- الفيلسوف فالحكيم فالمتصوّف ثم المصلح فالمخترع:

"الأبطال الفاتحون هم كونفوشيوس (Confucius)، لاوتسي (Liao-Tsé)، سقراط (Socrate)، أفلاطون (Platon)، عليّ بن أبي طالب، الغزالي، جلال الدين الرومي، فرانسوا الأسيزي (François d'Assise)، لنكولن (Lincoln)، كوبرنيكوس (Copernic)، وباستور (Pasteur)..." (المصدر نفسه، ص 36).

ـ الفيلسوف فالشاعر فالمخترع: سقراط وفرجيل ولابلاس؛

ـ الفنّان: "الفنّ هو هذه القدرة، هذه الحاسّة السادسة العجيبة التي تشقّ للنابغة طريقاً في عالم الفكر والاكتشاف".

أيّاً كان الترتيب التي يظهر فيه هؤلاء المتفرّدون المتميزون عن بعضهم أشد التميّز، فأمر واحد يوحّدهم هو مطابقتهم "للنواميسَ الخالدة"؛ إنّهم يحيون في جوار الإلهيّ، أو، بتعبير جبران، إنهم "إلهيّون". يتميّزون بكونهم يرتادون "الإلهيّات" فالغزالي "تدرّجَ من المرئيّات وظواهرها إلى المعقولات فالفسلفة فالإلهيات" وعليّ ابن أبي طالب هو "أوّل عربيّ لازمَ الروح الكليّة، وجاورَها وسامرَها" (داية، 1988، ص 108) ومن الفلاسفة المحدثين، يعتبر سبينوزا (Spinoza) "من الإلهيين"، تماماً على شاكلة وليام بليك (546) وكذا يقال عن باستور ولابلاس وسقراط وأفلاطون وكونفوشيوس وفرانسوا الأسيزي.

والحال أن هؤلاء "النابغين"، العاملين في ميدان "الإلهيات" جميعهم، لهم علاقة بما يسميه جبران "الشعر". فالسبيل الأوحد إلى النبوغ هو الشعر وفي بعض المقاطع، يعبّر جبران عن هذه العلاقة بإضافة كلمة "شعر" أو مشتقّاتها ـ شاعر، شعريّ ـ ... إلى كلّ من الفئات المذكورة أعلاه. هكذا ينعت يسوع بـ "سيّد الشعراء"، ويمجّد فيلسوفاً كالمعرّي لا لكونه "ابتكر فلسفة خالصة" بل لكونه

"ابتكر شعراً خالصاً" "ابن سينا وقصيدته"، (542) ويعبّر عن موقفه هذا صراحة عندما يعلن أنّ كلّ هذه الفئات تتجسد في الشاعر: "ظل الشاعر يتدرّج ويتصاعد ويتلون، فيظهر آناً كفيلسوف وآونة كطبيب، وأخرى كفلكي" (554).

إن الشعر خلاصة هؤلاء "المتفردين الإلهيين"، وهو الذي يمدّهم بـ "قدرة الابتكار"، وذلك بحكم علاقته الخاصة "بالإلهيات"؛ إذ إن جبران يخصّ الشاعر بمنزلة الوسيط بين العالم الإلهيّ والبشر. فالشاعر عنده: "حلقة تصل بين هذا العالَم والآتي" (316)؛ و"رسول يبلّغ ما يقوله العقل العام إلى عقل الفرد أو ما توحيه الحياة العامة للروح الفردية" (كيروز، 2/ 1، 127)؛ و"الرابطة بين قوّة الابتكار والذات البشرية"؛ أو "ملك بعثته الآلهة ليعلّم الناس الإلهيات"، أو لكي "يترجم ما سمعه من الملائكة إلى لغة البشر"، قبل أن "يعود إلى موطنه السماويّ" (316) وللإعلاء من شأن مهمّة الوساطة السماوية هذه، يخلع عليها جبران على نفسه الملامح المميزة للنبي: يجابه العالم بقيم مغايرة لما يعهده، ويرحل وهو في مقتبل العمر ويمر ضحية العنف، ولا يفوز بالنصر فعلاً إلاّ بعد موته كما في "موت الشاعر حياته"، (252) فليس من قبيل الصدفة أن يختار جبران وأصدقاؤه في الرابطة القلميّة شعاراً شديد الدلالة مصوغاً على شكل حديث نبوي أو آية قرآنية: "للّه كنوزٌ تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء".

ما دام النبوغ لا يتجسّد كلياً إلاّ في الشاعر، ففي الشعر تكمن ديناميّة تحرّر الكون برمته. الشعر طاقة خلاّقة "تُحوّل العالم وتنفح البشر بالقدرة على الخلق". القوة تزرع في أعماق قلبي ـ يقول الشاعر ـ وأنا أحصد وأجمع السنابل وأعطيها أغماراً للجائعين. الروح يحيي هذه الجفنة الصغيرة، وأنا أعصر وأسقيها للظامئين" (344).

فالشاعر "زراعٌ يبذر حبات قلبه في رياض الشواعر فتنبت زرعاً خصيباً تستغله الإنسانية وتغتذي به" (316). الشاعر قادرٌ على فعل التحويل والتغيير هذا، لأنّه قادر على النفاد إلى ديناميّة الكائن. يلمح، وراء الظواهر الجامدة للأشياء، حركة التحوّل وهي تعمل في كلّ لحظة: "أسير في البرية الخالية، فأرى السواقي تتصاعد متراكضة من أعماق الوادي إلى قمة الجبل، وأرى الأشجار العارية تكتسي وتزهر وتثمر وتنثر أوراقها في دقيقة واحدة، ثمّ تهبط أغصانها إلى الحضيض وتتحول إلى حيات رقطاء مرتعشة، وأرى الأطيار تتنقّل متصاعدة، وهابطة، ومغردة، ومولولة، ثم تقف وتفتح أجنحتها وتنقلب نساء عاريات، محلولات الشعر، ممدودات الأعناق، ينظرن إليَّ من وراء أجفان مكحولة بالعشق" (488) كما أن "أشعيّا نظم الحكمة عقوداً بأسلاك محبتي، ويوحنا روى رؤياه بلساني، ولم يسلك دانتي مراتع الأرواح بغير أدلّتي" (291)من هنا فإنّ عظمة الشاعر تُقاس بالمكانة التي يشغلها في "ملكوت الخيال". بهذا المقياس، يحتلّ ابن الفارض، الذي يعدّه جبران متفوّقاً على المعرّي والمتنبّي، مكانة "أمير في دولة الخيال الواسع" (565).

لأنه "فوق الشريعة" (كيروز، 1/ 2، 33)، ويضطلع برسالة تحررية، فالشاعر الواقع هو "حياة الحياة" نفسها: "وأنتم أيّها الشعراء يا حياة هذه الحياة" (317).

هذا التصوّر يلتقي والقوّةَ "البدئيّة"، شبه السحريّة، قوّة "الحماسة" المرتبطة بالشعر، كما احتفى به "العرّافون" الرومنطيقيّون، وكلمة "عرّاف"، المتواترة بصيغة مختلفة على لسان جبران، تحيل إلى معنى يتواتر هو أيضاً في الثقافة العربية الكلاسيكيّة من خلال كلمة "حماسة"، التي اتخذها أبو تمام، من بين آخرين، عنواناً لمختاراته من الشعر العربي القديم. غير أن جبران، في مقاربته

هذه، يلتقي مع جماعة يينا التي تنيط بالشعر دوراً محدّداً وبارزاً في مشروع التحرّر الكوني، وفي أوّل الأطوار الثلاثة الموصوفة أعلاه إنّما يتحقّق ملكوت التناغم الكونيّ، إثر بزوغ الكائنات من السديم البدئي، بفضل الشعر. فبما أن الوعي في أقصى درجات كثافته وطاقته يتجسد في الشاعر، فهو الذي، بإنشاده، يساعد الآخرين على تفعيل استعادة الوعي الكامن في أعماقهم) كما تشير إسطورة "أريون" ـ (**لوسيندا**، 31) إنّه الوسيط بين إرادة الآلهة والطبيعة. وفي الطور الثاني، الذي يسود فيه التجمّد ـ تلك "الشحة في الحسّ الأخلاقيّ. . . وفي وعي الحريّة" (المصدر نفسه، ص 29) يبقى الشاعر وحده مؤتمناً على ملء ذلك الوعي الذي انضمر وتقلّص في بقيّة الكائنات، والشعر هو الذي، في الطور الثالث، يشعّ في الكون لينفحه بالوعي من جديد. عبر آلام شديدة، يحرّر الشعرُ القلبَ، وبفضل مقدرته الطبيعيّة على الحدس، يخوّله من إدراك العالَم، وذلك ما يعجز عنه العقل، وبقدرته الفطرية على "التخييل"، يمكّنه من إعادة ابتكار الحياة. إنّ الشعر، المتجلّي في الحب الذي يقوم بذاته بمثابة "أسمى شعر الطبيعة" وبمثابة الحلم المعبّر عن أعماق الروح الكليّة، هو الذي يُنعش العِلمَ الحقيقيّ بوصفه تجلّي الروح في قلب المادّة، كما ينعش الفنّ الحقيقي بوصفه "صورة عن (Gamüt)، أي عن العالم الجوّانيّ في كليّته". إنّ الشعر هو الفعل الوحيد الناجع: إن "الشعر شهادة"، (Dichten ist zeugen) (**لوسيندا**، ص 41) حينئذٍ يسود الفرح إذ إنّ "مصدر الشعر الأصلي يكمن في فرح جعل عالم المحسوسات يشع بطاقة وافدة من خارجه"، حسب تعبير كلينغسور (المصدر نفسه، الفصل 5) إنّ الشاعر، بحكم أصوله، أنموذج الإنسان الآتي.

يلتقي جبران ومقاربةَ جماعة يينا، من جانب آخر، بما يضمّنه

مفهوم "الشعر". تحاشياً لاستباق حديث يأتي في القسم الأخير من هذا الكتاب، نكتفي بالإشارة إلى موقف جماعة يينا الثوري الرافض للتصنيف الأجناسي الموروث عن الكلاسيكيّة. إنّ أدب "الأزمنة الرومنطيقيّة"، التي تتحقّق على يدهم، يمتصّه الشعر بما أنّه يستوعب جميع الأجناس الأدبية. "إنّ الشعر الرومنطيقيّ" هو شعر كلي جامع ومتنام بالتدريج، من شأنه ليس فقط أن يوحّد جميع الأجناس الشعريًة التي لا تزال مقسّمة؛ وأن يجاور ما بين الشعر والفلسفة والبلاغة. فمن مسعاه، بل من واجبه، أن يمزج تارةً ويصهر تارة أخرى الشعر بالنثر، والإبداع بالنقد، والشعر الفنّي بشعر الطبيعة؛ وأن يجعل الشعر نابضاً بالحياة واجتماعيّاً، والمجتمع والحياة نابضين بالشعرية؛ وأن يُشعرَن "البديهة" (Witz)، ويفعم ويشحن الأشكال الفنيّة بكافة العناصر المؤسسة للثقافة، نافحاً فيها نبض الدعابة" من "الشذرة" (116) من هذا المنطق يستخدم تيّار يينّا مفردتي "الشعر" و"الرواية" بنفس المعنى، ولا تقوم ميزة هذا الأدب على صيغته الإنشائية بل على النفحة التي يصدر عنها.

كذلك الأمر بالنسبة إلى جبران. إنّه يرفض، أسوة بهم، أدب عالم "الشريعة" وتصنيفه الأجناسيّ ـ ولذا يطلق عليه تحقيرا مصطلح "أدب"، كما سبق وذكرنا ـ ويسعى إلى إبداع من نمط آخر، يسميّه "الشعر"، مهما تنوّعت أساليب تعبيره، أو صيغه الإنشائية، كما اصطلحنا على ذلك. تنضوي، والحالة هذه، كلّ كتاباته تحت لواء الشعر، لا فرق بين نثر وشعر، بين رواية وقصّة قصيرة، بين نصّ مسرحيّ ونصّ سردي؛ ولا فرق كذلك بين أدب رفيع وأدب شعبيّ. ذلك ما يتجلّى في "بولس الصلبان" (460): منشد شعبيّ دعاه أحد الأعيان لإحياء حفلة عرس، فرفض المتاجرة بفنّه؛ فانتابه داء العيّ (العجز عن النطق)، فلجأ إلى كوخ ملاصق لقصر ذلك العين، ليطلق العنان لطاقته في الإبداع ببراعة اجتذبت إلى نوافذ القصر جميع

المدعوّين إلى العرس، فيما بقي المضيف مذهولاً. إن هذا المنشد الشعبيّ يمثّل الشعرَ الحقيقيّ، من دون الشعراء المعتمَدين لدى العين. الشعر هو أساس كلّ أدب، بل كلّ إبداع يحيا بنفحة الأزمنة الجديدة. إنّه النموذج الأساسيّ ومحرِّك الأزمنة الجديدة، أي ملكوت الحريّة.

منزلة الشاعر

يا ترى ما هي المنزلة التي يُحلّ جبران فيها نفسه، في مغامرة الشعر الأنطولوجيّة هذه؟ إنّ هذه المنزلة، في ضوء المؤشّرات التي نملكها الآن، تبدو غير مألوفة. إنّها أكثر اشتمالاً وسعة من منزلة "العرّاف"، التي يمثّل فكتور هوغو صورتها الأجرأ، وهي تقترب من المنزلة التي ينادي بها رومنطيقيّو يينا على لسان نوفاليس، عندما فكّر في كتابة "ما لا يكون أقلّ من محاولة منهجيّة لتأليف كتاب مقدّس كونيّ جامع" (**هنري دفتردينغن،** 9)، أو في التصريح الغاضب الذي أطلقه شليغل بوجه نقّاد روايته: "لست أُعنى البتّة بما يفكّر فيه الناس، بل أنا أكتب هذا الكتاب تديُّناً، كما هي الحال في كتبي الأخرى، وإذا ما أمعنوا في الانتقاد فسأكتب على الفور كتاباً مقدّساً، وآنئذٍ لن يعود أحدٌ يتكلّم عن [روايتي] **لوسيندا**". أن يكتب أحدٌ ضرباً من كتاب مقدّس، ففي ذلك الشروع بعملية إعادة تأسيس المفاهيم الكونية، أو بإرساء أسُس "أرومة ثقافية جديدة"، إن شئنا الاستئناس بمفهوم شائع عند جماعة يينا.

في **دمعة وابتسامة،** يعلن جبران بنبرة حاسمة: "جئت لأقول كلمة وسأقولها، وإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها يقولها الغد" (394). بعد ذلك بسنوات، صرّح لماري هاسكل بأنّ كتابه **النبيّ** الصادر لتوّه، "ليس إلاّ أول حرف من كلمة". ثم يضيف أنّ هذا الحدث "هو ولادتي الثانية، معموديتي الأولى"، وبين تينك

اللّحظتين، لم يكفّ عن الجهر بفرادة مشروعه. كتب إلى صديقه حويّك في 1911، باعتدادٍ واضح: "أجل، مع جبران سيبدأ الشرق يفكّر" (حويك، ص 84) وفي 1914، أسرّ لماري هاسكل أيضاً: "أنّ في الأدب العربيّ أشياء كثيرة أعظم من آثاري ـ ولكن أقول بصراحة إنّ آثاري هي أكبر آثار في اللغة العربية اليوم" (صايغ، 295) كما نقلت ماري هاسكل هذا الكلام الذي قاله جبران لدى صدور **الأجنحة المتكسرّة**: "قال لي إنّ الشكل الذي استعمله في هذه الرواية هو تحول في الأدب العربيّ، على مستوى التحول الذي أحدثه كولريدج ووردزورث في الأدب الإنجليزي" (صايغ، 280). كما صرّح لها عام 1911، موسِّعاً من مجال عمله ومُجاهراً باحتلاله منزلة من المستوى الإنساني الجامع: "أنا أعرف أنّ لديّ شيئاً أقوله للعالَم، شيئاً مختلفاً عن أي شيء آخر" (المصدر نفسه، ص 294).

يسوع: من مسيح الأناجيل إلى الشاعر

إنّ وعي جبران الحادّ بفرادته النبويّة يتجلّى في نسيج عمله، ولا سيّما في الاستراتيجيّة التي اعتمدها في توظيف شخص المسيح. تشهد صورة المسيح، في حركة قائمة على التماهي الأكيد مع المؤلف وفقاً لتطور عالمه الداخلي، تحوّلات عديدة بحيث تكتسب تدريجيا ملامح شاعر ينفح بالحياة كلّ الحضارات السابقة، وكلّ الثقافات القديمة، ليجسّد في نهاية المطاف الأرومة الثقافية العربية الأصلية التي يعتبر جبران نفسه، بوصفه هو أيضاً شاعر، أهم من يمثّلها في العصر الحديث.

لقد تمثّل جبران عناصر كثيرة من الأرومات الثقافية الثلاث المعروفة في زمنه: الأرومة التّوحيديّة في صيغها الثّلاث، والأرومة الإغريقية، وأرومات ثقافات الشّرق الأقصى. الأولى نضحَ بها أسلوبه

ولغته ومخياله، والثّانية مدّت عمله بفلسفة أفلاطونيّة أعاد صياغتها، الأخيرة رفدته بضربٍ من التّقمّص أو الحلول، انصهر في قالب الأرومتين السّابقتين ليستكملهما ويحول من مجراهما. إلا أنه لا يكتفي بالجمع ما بينها؛ بل إنه يُعشّق ما بينها وينعشها بدّيناميّة جديدة. وتتجلى محصلة إبداعه هذا في المسار الدّلاليّ البادي في مسمّى "يسوع"؛ أو، بتعبيرٍ آخر، في وعيه المتدرّج لجوهر هذه الشّخصيّة التي لا تنفكّ ترفد فكره وتُلهمه على امتداد مسيرته الأدبيّة.

إنّ بطلَي القصص التي حلّلناها أعلاه، يوحنّا وهلال، هما، إلى حدٍّ ما، انعكاسان لوجه لمسيح كما ترسمه الأناجيل. إنّهما يستعيران كلامه، بحيث أن خطابيهما قد يُختزَلان أحياناً إلى اقتباساتٍ من النّصّ الإنجيليّ؛ كما يتبنّيان مواقفه المتمرّدة على النّظام القائم، ورأفته بالمعوزين، وتبشيره بعالمٍ جديد. إنّهما يسلكان مساره بكامله أو مجتزءاً: فإن انفرد خليل بتجسيد الطور الأخير الظافر من مساره بتأسيسه جماعة جديدة، إن هي إلا صورة عن الكنيسة المسيحيّة، فإنّ يوحنّا يكتفي بإعلان بشرى قيامها في يوم آت لا ريب في ذلك، من دون أن يتجاوز محنته العصيبة. وبالتالي، فإن النّصّ الإنجيليّ يقوم من النصّ الجبراني، بالتناصّ، مقام نصّ نموذجي مرجعي ما يسميه جيرارد جينيت (hypertexte) يقولب وجه يسوع الإنجيلي إبداع جبران حتّى عام 1907، على وجه التّقريب.

وهنا بدأ طورٌ آخَر (يوافق فترة تأليف **دمعة وابتسامة، العواصف، الأجنحة المتكسّرة**)، حيث تباشر صورة يسوع بالانعتاق من الإطار الإنجيليّ لتتجسّد في مختلف الحضارات والثّقافات، فيما هي تصوغ صورة الشّاعر. ورويداً رويداً تمتزج الصّورتان، صورة يسوع وصورة الشّاعر: فكلاهما "بعثت بهما الآلهة ليعلما البشر الإلهيّات"، وكلاهما "حياة هذه الحياة"؛ وكلاهما معاً ينتشر في

مختلف الأرومات الثقافية القديمة. فيظهر عندها، إلى جانب يسوع، أنبياء العبرانيينّ ولكن مجرّدين من مرجعيتهم التّاريخيّة باعتبارها وقفاً حصرياً على شعب بعينه.

فيصحّ لجبران وقتئذٍ إن يحتفي بهم باعتبارهم شعراء للإنسانيّة جمعاء. في هذا السياق، يتجلّى سفر **نشيد الأناشيد** ومعه سفر **المزامير**، المنسوبان لداود وسليمان، وكذلك سفْر **إشعيا**. فتستحيل الأرومة الكتابية شعراً خالصاً، وبدورها تنخرط في هذه الحركة الأرومة الإغريقيّة، عبر مفاهيم أفلاطونيّة كبرى كانت من قبل حاضرة بصورة جنينيّة في كتابات جبران الأولى، ومنها "الذكرى" و"الحنين" وكان جبران يرى فيهما جوهر الشّعر، وتكون خطوة أخرى بتمثّل أرومة ثقافات الشّرق الأدنى غير الكتابية: الثّقافة الفرعونيّة، وخصوصاً الثّقافة الفينيقيّة التي يستحضرها جبران عبر صورة عشتروت، وصورة تمّوز التي تقوم بديلاً ليسوع، وأخيراً يظهر الشّعر العربيّ عبر شعرائه الكبار من أمثال قيس ليلى وأبي فراس وشعراء الأندلس وابن الفارض، والنّصّ التأسيسي العربي، **القرآن**[15]. ولا ينفكّ مسار تّماهي يسوع مع صورة الشاعر يتأكّد ويكتسب صفة إنسانية جامعة، حتى مؤلّفاته الإنجليزيّة، المبنيّة بكاملها على صورة يسوع باعتبارهم "رجلٌ من لبنان".

الأرومة الثّقافية الأمّ

بموازاة سياق التّماهي هذا، يبرز توجّه واضح نحو إيلاء الأولوية للأرومة الثّقافة السّاميّة ـ الشّرقيّة، متمثّلة أساساً في الثقافة العربيّة، بوصفها عربية اللسان. يرتسم هذا التوجّه في نصوصٍ لا

(15) يستحضر جبران **القرآن**، من خلال تلميحات تناصية: آيات الكتاب، ريح صرصر، أمجاد الإسلام، وغيرها الكثير.

تحمل سمة أدبيّة[16]، ولا ترتكز إلى أدلة موضوعية، بحيث إنّها تعبّر عن موقف ذاتي يتبنّاه جبران. يتوضّح هذا الموقف على مرحلتين، تؤكّد الأولى أولويّة الأرومة الثّقافة الشّرقيّة (في كامل تنويعاتها) تجاه الأرومة الغربيّة القديمة؛ ثم تحصر المرحلة الثانية الأرومة الشرقية بالتراث العربي.

في رسالة كتبها عام 1913، يؤكّد جبران أنّ "الفنّان الإغريقيّ كان يحظى بعينٍ أثقب من عيني الفنان الكلدانيّ أو المصريّ وبيد أمهر، ولكن لمْ تكن له تلك العين الثالثة التي كانت لهما. لقد استعارت اليونان آلهتها وإلاهاتها من بلاد الكلدان وفينيقيا ومصر، واستعارت كلَّ شيء آخر ما عدا تلك الرؤيا وتلك البصيرة وذلك التفهّم الخاص للأشياء الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي، وقد استعارت من بابل ونينوى الإناء والكأس، ولكنها لم تستعر الخمرة. طبعاً كانت قادرة على قلب الإناء والكأس بشكليهما البسيطين إلى وعائين ذهبيين جميلين للرؤية، ولكنها لم تملأهما بشيء عدا الواقعية المائعة" (كيروز، 2/ 2، 396)، وبعد أن يعبّر عن إعجابه ببروموثيوس، "الشّخصيّة القويّة الوحيدة" في الميثولوجيا الإغريقيّة، يُضيف: "لكن ينبغي ألا ننسى، يا عزيزتي ماري، أنّ جالب النّار الأصليّ هو كلدانيّ وليس إغريقيّاً. فقد عرفته أقوام آسيا الغربية قبل الحملة الطرداوية بألفي سنة"، وحتّى المسرح الإغريقيّ، الذي يمثّل الجانب الأسمى من فنّ الإغريق، إذ "فيه من العقل ومن النفس ومن العناصر غير المحدودة أكثر مما في جميع الفنون الإغريقية مجتمعة"، لا يصمد أمام المقارنة بالشّعر العربي. "كان إن

(16) وردت في دراسات من قبيل **عالم جبران الفكري** لوهيب كيروز أو **أضواء جديدة على جبران** لتوفيق الصايغ، كما في مراسلات جبران مع ماري هاسكل.

كان عليّ أن أختار بين المسرح الإغريقي والشّعر العربي، فإني أختار الشعر العربي حالاً". ثم يختم كلامه بقوله إنّه، بالرغم من الكمال الشّكليّ الذي يتمتّع به هذا الفنّ، أي المسرح، "لا أستطيع أن أجد الله في هذه الأشياء. كل ما أراه هو ظلّ لظله هو" (صايغ، 251)، وأخيراً، يقيم جبران موازنةً بين شخصيّة يسوع وكبار بُلَغاء الحضارة الإغريقيّة ـ الرّومانيّة، ويجعل إحدى شخصيّات **يسوع ابن الإنسان** تهتف: "لقد سمعت في حداثتي خطباء روما وأثينا والإسكندرية، ولكن الناصري النذير كان يختلف كل الاختلاف عن جميعهم. حصر هؤلاء همّهم بترتيب الكلام بصورة تسحر الآذان، ولكنك إذ تسمع الناصري تشعر بأنّ قلبك يفارقك في الحال ويسير هائماً في أصقاع لم يزرها أحد بعد [...] أجل، قد عرف الناصري ينبوع ذاتنا القديمة وخبِر الخيوط التي حاكَ القدير نسيجنا منها. إنّ خطباء اليونان والرومان خاطبوا الناس عن الحياة في نظر الفكر، ولكن الناصري تكلّم عن حنين كائن في أعماق الإنسان" (**يسوع بن الإنسان**، فصل 3) هكذا، أيّاً كان الشّرقيّ الذي يُدخله جبران في مقارنة مع الثّقافة الغربيّة القديمة، فإنّ هذا الشّرقيّ هو الذي يخرج من المقارنة منتصراً في خاتمة المطاف.

ثم أن يجعل جبران من الأرومة الثّقافية العربيّة أنموذجاً، بل مصدر، الأرومات الشّرقيّة كافة، إذ، حين تُفضي إليه ماري هاسكل بإعجابها بـ **كتاب الموتى** المصريّ القديم، وبكتاب **الأفستا** المزدكيّ و**سفر أيّوب**؛ راح يذكّرها بأنّ العبقريّة العربيّة هي التي تقف وراء إنشاء هذه الكتب الثّلاثة، مثلما أشرفت على تشييد تمثالَي أبي الهول والقنطورات أو الأحصنة الأسطوريّة الكلدانيّة، وبعد ذلك بسنوات، توغّل في موقفه إلى حدّ التّصريح بأنّ أفضل ما في الثّقافة العبرانيّة القديمة، أي **نشيد الأناشيد** و**سِفر أيّوب**، هو من أصلٍ عربيّ. كما

صرّح لصحافيّ أميركي عام 1919، أنّه "كان للعرب فيما قبل الإسلام ـ في عصر الجاهليّين، كما يسمّى ـ شعرٌ رائع، مثير فيه رجولية وفيه خيال راسخ هائل أصيل مما كان له أثرُه في العالم الغربيّ، وخذْ على سبيل المثال **سِفر أيّوب**، فهو كتاب عربيّ ترجمه العبرانيّون إلى لغتهم وادّعوه لأنفسهم" (كيروز، 2/ 2، 307)، وهو يُدرج في الحركة ذاتها جميع الآداب الشّرقيّة الأقرب عهداً، المدينة هي أيضاً في اعتقاده للأدب العربيّ. ففي رسالة إلى ماري هاسكل بتاريخ 1915، يؤكّد "أن العرب ابتدعوا لغةً وأدباً أبعد شأناً بكثير ممّا ابتدعته أيّة أمّة أوروبيّة. ذلك أنّ العربيّة هي أيضاً لغة الآداب الفارسيّة والتّركيّة والأرمنيّة" (المصدر نفسه، ص 308).

إنّ هذا القول، على ما فيه من مفارقات وانعدام الدقّة، يهدف إلى فكرة واضحة في منطقها القياسي: إنّ الأرومة الثّقافية الشّرقيّة تتفوّق على الأرومة الثّقافية الغربيّة؛ والحال أنّ الأرومة الثّقافية العربيّة هي أساس الأرومة الثّقافية الشّرقيّة وخلاصتها؛ وعليه فإن الأرومة الثّقافية العربيّة هي أساس الأرومات الثّقافية الأخرى وتفوقها جميعها.

بيد أنّ جبران يدفع بمنطقه هذا أبعد، فهو يؤكّد أنّ ذلك الأمر لم يكن مجرّد حدث تاريخي انقضى، إنه أمرٌ راهن تشهده الأزمنة الحديثة، فهي أبعد ما تكون عن أن تشكّل مجرّد حقيقة تاريخيّة متجاوَزة. فالعبقريّة العربيّة تنفرد بكونها، وقد اجتازت العصور وأهوالها، لا تزال تحافظ على حيويّتها وعلى ديناميّتها الأولى. في رسالة إلى ماري هاسكل عام 1913 راح يعلّق فيها على قصتين عربيتين "من كتاب عربي قديم كتبه في العام 1050 شاعرٌ [كذا]! بغداديّ مجهول"، ثم يضيف: "إنّني أعتقد أنّ في هاتين القصتين، كلّ ما في تورغنييف (Tourgueniev) من سحر، وكلّ ما في إبسن العظيم من قوّة وبراعة، وفيهما، بالإضافة إلى هذا، ذلك الشكل

اللامحدود الخاص الذي هو عماد الفنّ وروحه. فإذا ما استعرض المرء الآثار الفنيّة في سائر العصور، فسينتهي إلى أنّ تلك الصفة التي أسمّيها الشّكل اللامحدود ستغيب عن المشهد من بعد زوال المصريّين الأوائل، ولن يلتقيها إلا بعد حلول النّهضة في إيطاليا. غير أنّ أولئك العرب الجبابرة، الذين كانت عقولهم لامحدودة بشكل غريب، لم يفقدوا رؤيا الإنسان الأولى ـ التي هي بطبيعة الحال لامحدودة غير متناهية" (صايغ، 231) وهذا "العقل اللامحدود" هو الذي يواصل إمدادهم بالتّفوّق المطلق، وفي رسالة أخرى إليها عام 1919، يصرح جبران أنّ "لدى كل راعٍ عربيّ إحساساً بالشعر يفوق ما لدى أفضل شاعر فرنسيّ"، وكذا يقال عن الموسيقى العربيّة، فإنها "أروع موسيقى في العالم، بما لا يقاس"، إذ إنّها تسمو عن أنواع الموسيقى كافة في العالم، سموَّ شكسبير عن الأبجدية (المصدر نفسه، ص 265)، ولا يخفى لما لهذا الحكم من أهمية، نظراً إلى أن جبران لم يكتم قطّ إعجابه ببتهوفن وشكسبير ونيتشه وبليك وباقي عباقرة الثّقافة الغربيّة[17].

(17) عن بتهوفن يقول عام 1914: ليس أعظم موسيقي وحسب، بل "أعظم جميع البشر وأكثرهم غموضاً [...] بتهوفن يظلّ سرّاً غامضاً ولا أعرف كيف فعل ما فعله، ولا أعرف كيف اكتشف تلك الأعماق والقمم الغريبة التي لا يمكن تخيلها" (صايغ، ص 265)، وعن نيتشه، يصرح: "كم أكره هذا الرجل! لقد انتزع الكلمات من رأسي، وقطف الثمار من الشجرة التي كنت أدنو منها. غير أنه متقدّم عن عصره بثلاثمئة سنة وأنا سأصنع شجرة وأقطف ثمارها لستمائة سنة" (المرجع المذكور، ص 230). أما شكسبير، فلا يكفّ عن تحديث ماري عنه منذ 1909 معتبراً إياه "جباراً غير محدود"، ولا سيّما أنه "لم يقرأ ترجمة **الكتاب المقدّس** إلى الإنجليزية" (المرجع المذكور، ص 208-210) ولم يكن لإعجابه بوليام بليك حدود: "لكن بليك هو الرجل، الإنسان-الإله. إنّه في رأيي أعظم إنسان إنجليزي منذ شكسبير، ورسومه أعظم رسوم انتجتها إنجلترا، ورؤياه، بصرف النظر عن رسومه وقصائده، أكثر الرؤى إلهية. لكن لا يتسنّى لأي امرئ أن يتفهم بليك من طريق العقل. فعالمه لا يمكن أن تراه إلا عين العين، ولا يمكن أبدا أن تراه العين ذاتها" (المرجع المذكور، ص 207).

جبران رائداً لأرومة ثقافية جديدة

فإذا كانت العبقريّة العربيّة صادرة عن المطلق، فإنّ جبران، إن قبلنا بهذا المنطق، هو من يجسّدها أفضل تجسيد: فيه تتجلّى شاعريتها في أكمل صورها. لا شكّ أنه هكذا ينظر إلى نتاجه، وإن خشي تشكيك بعضهم في الأمر، فإنه يدعم حكمه بحجّة أخرى: إنّه هو، على كل حال، من يمثّل الأرومات الثّقافية الشّرقيّة برمتّها.

بالطبع، لا يقول ذلك بصريح العبارة، بل بصيغة تتّسم بالخيال الجامح المنعتق من مقتضيات التبرير، في أحاديثه الحميمة مع ماري هاسكل[18]، عن سيرته الشخصية، ما مفاده: ليست حياته الرّاهنة سوى آخر حلقة في سلسلة من حيوات سابقة عاشها ـ على سبيل الحلولية ـ في البلدان التي شهدت تفتّق وازدهار الأرومات الثّقافية الشرقية الكبرى، ولا سيّما منها بلاد الشّام ومصر وبلاد الكلدان. فقد عاش على الأقلّ مرّتين في سوريا، ومرّة في مصر حيث اكتسب حكمة الشّيخوخة، وست أو سبع مرات في بلاد الكلدان، وكذلك مرّة في الهند مرّةً، ومرّةً أخرى في بلاد فارس، وتلك قناعة ثابتة لدى جبران، إذ أن ماري هاسكل راحت تسجّل عام 1922، أي بعد تصريحات أولى أدلى بها قبل اثنتي عشر سنة، متغنياً بروعة الأدب العربي: "إنّي لأتحدث عن اللغة العربية والأدب العربي لا كعربيّ [...] فأنا كلداني، وربّما كنت كذلك أشياء أخرى كثيرة، أخذتها من سوريا، حيث امتزجت عناصر كثيرة جداً" (المصدر نفسه، ص 232) فهل يلزم أكثر من هذا ليعدّ جبران نفسه زبدة الأرومات الثّقافية

(18) حيث يدّعي الانحدار من أسرة أشراف ترقى أصولها إلى القرن التاسع (انظر نماذج من هذه الاختلاقات في كتاب الصايغ، ص 63-64، وفي كتاب الدحداح، ص 27-30).

الشرقية، ولا سيّما أنّ حلولاته المتعاقبة لم تمر قطّ عبر أشكال حيوانيّة أو نباتيّة قد تحطّ من قدره؟

وإذا ما نحن جمعنا بين هذه الصّورة ـ ويا لها من صورة مُتوهمة! ـ التي يرى فيها نفسه شاعراً، متيقناً من كونه الوريث الشّرع (الوحيد) للأرومة العربيّة التي تقوم من الأرومات الشّرقيّة ـ التي لا تقاربها أية أرومة أخرى ـ مقام الصفوة؛ أقول إذا ما نحن جمعنا بين صورته هذه وصّورة أخرى يدّعيها، يتماهى فيها مع يسوع بوصفه رمزاً مطلقاً للشعر ونبيَّه، فإننا مُلزموه على القبول باستنتاج أوحد: أنّ جبران يتجاوز هويّته العربيّة الرّاهنة، التي نتجت من محض صدفة تاريخيّة، ليحتلّ منزلةٍ إنسانية جامعة.

إنّ صورة يسوع هذه هي التي تحدّد الموقع الرمزي الذي يقوم جبران فيه. إنّه يجسّد "هنا والآن" هذين الديناميتين الأساسيتين. فهو من جهة الوريث الراهن للثّقافة العربيّة في وجهها الأزهى ـ بما أن "آثاره هي أعظم الآثار العربية المعاصرة" حسب قناعته؛ وفيه تتجلّى، من جهة ثانية، "الحسّ الشاعريّ" الأزهى، الذي كان ملجأه الأخير قلب "راعٍ عربي"، رعاه بصيغته الدنيا من خلال الغناء الشّعبيّ الفطري. فهو، بالمحصلة، أفضل من يجسّد شعر الأزمنة الحديثة، أيّاً كانت لغتها. فقد "جئت لأقول كلمة..."، إذ إن لديه "شيء يقوله للعالم [...] شيئاً مختلفاً عن أي شيء آخر". إنّه في واقع الأمر يُظهر من جديد في هذه الأزمنة الحديثة، وجه يسوع، الذي لم يكفّ يوماً عن رسمه في أعماله الأدبية، وجه "سيّد الشّعراء" ورسول ناموس الحب إلى العالم أجمع، ذلك الناموس الذي ينقض "الشّريعة" التي من شأنها أن تجمّد الوعي.

ها الأزمنة الحديثة قد وافت، ومعها نبيّها: جبران.

إنّ هذه الأزمنة تندرج في منطق تاريخ الكائن. هي المحلّ الذي يتجلّى فيه، أخيراً، وبكامل بهائه، الشعر الأصليّ، الذي كان، طيلة الفترة الخاضعة لحُكم الشريعة، قد لاذَ بأفئدة بعض الشعراء، وذلك ما تقوله أيضاً نظرية يينا حين تشير إلى أن الشعر كان ينفح الكون بالوعي، إبّان طور التناغم الكونيّ، ثمّ حافظ على هذا الوعي الذي آل إلى ركود أثناء فترة "التجمّد"، وها هو الآن يرعى حقبة التناغم الجديدة، وهي عهد الخلاص النهائي الموعود، عهد العالم الأخروي.

تبدو هذه الأزمنة استعادة لأرومة تاريخيّة، وإنْ على أسس مختلفة. فجبران مسكون بمفهوم الأرومة الثقافية، شأنه شأن جماعة يينا، سوى إن أرومة هؤلاء إغريقية.

فقد دشّن شليغل والعديد من زملائه تأمّلهم في الشعر والأدب بدراسة هذه الأرومة الثقافية[19]. كما يؤكّد شيفر أنّ رومنطيقيّة يينا قد نشأت من تلك القطيعة عن هذه الأرومة، باعتبارها منطلقاً مرجعياً محتّماً وكلي الحضور. لذلك تبني جماعة يينا "القصيدة الرومانسي" ـ وهي عندها مرادفة لـ "رواية" ـ على نقيض الشعر اليوناني القديم، عنصراً فعنصراً: "لاأجناسية" نقيضاً لـ "أجناسية:، "ذاتية تتمثّل الموضوعية" نقيضاً لـ "موضوعية مطلقة، "لامتناهٍ" نقيضاً لـ "متناهي". أما لاكو ـ لابارت ونانسي فيعتبران أن تصوّر جماعة يينا لشخصية سقراط يفصح عن الدور الكبير الذي أولته جماعة يينا

---

(19) ذلك ما يؤكده الباحث أيرولت حين يشير إلى أن أولى دراسات شليغل **في ديوتيما** عام 1794 تعالج شخصية إغريقية مهمة وردت في **المأدبة** لأفلاطون، يعتبرها التقليد اليوناني كاهنة من كاهنات جوبيتر؛ وأن أوّل كتبه تناول **دراسة الشعر اليوناني** (1794). ويتحدّث أيرولت عن "وسواس" شليغل باليونان، وعن "تعبّد جماعة يينا للأقدمين" (Ayrault, 1970, t. 3, parties I et II).

للأرومة الثقافية الإغريقية، وبالرجوع إلى **الشذرة 26** من (Lyceum)، القائلة إنّ "الروايات هي حوارات زمننا السقراطية"، يلاحظان أنّ تعريف الرواية الرومنطيقيّة نفسه إن هو إلا نسخة عن صورة سقراط: "لطالما شكّل سقراط (بما هو صورة وشخصيّة)، في عصر الميتافيزيقا الحديث، تجسيداً مسبقاً أو نموذجاً أولياً للذّات الشخصية [...] ممّا يجعل من سقراط الذات ـ "الجنس الأدبيّ"، الذي من خلاله وعلى شاكلته ـ يقوم الأدب [...] إنّ سقراط [...] هو "الجنس" الذي يتسمّى به الأدب باعتباره معاً ومن دون انفصام أثراً أدبياً وتأمّلاً في هذا الأثر، شعراً ونقداً، فنّاً وفلسفة. هو بالتالي "جنس" يتخطّى الأجناس كلّها وينطوي على نظرية هذا "الما وراء" ذاته؛ أي أنّه، في الأوان عينه، نظرية شاملة للأجناس ونظريّته الخاصّة هو نفسه". فمن الجليّ إذن أن مدرسة يينا ترمي أولاً إلى تأسيس أرومة ثقافية جديدة.

هكذا كان جبران، هو الآخر، مسكون بهاجس أرومة ثقافية ـ أمّ، متمثّلة بأرومة ثقافية عربية مُتخيّلة، يقوم منها مقام الرمز وجه يسوع بوصفه الشاعر المطلق، وسنحدد في القسم القادم الصيغة الأدبيّة التي حاول بمقتضاها إعادة تركيب هذه الأرومة القديمة.

ها قد ولدت أرومة ثقافية جديدة، وهذا هو كتابها المقدّس: **آثار جبران.**

"يُشْهَر" جبران النزعة النبويّة، (وهي المميِّز الثاني لعمله) بوجه النزعة التعليميّة المباشرة، المتحكّمة في أغلب الإنتاج الروائيّ في عصره. هذه النزعة التعليمية، ذات النبرة الوعظية الفجّة، بمنحاها التقليدي المحافِظ كما بمنحاها الحداثيّ (قيم جديدة كالقوميّة وروح المواطَنة)، لم يفلت من إسارها، على حدّ معارفنا الراهنة، سوى عملين أدبيّين مهمّين: **غابة الحقّ** لفرانسيس مراش، و**المدن الثلاث**

لفرح أنطون. العمل الأوّل ذو صبغة أليغوريّة (أمثوليّة)، يرسم نضال الإنسانية بوجه الظلاميّة والعنف البدائيّ، ويرسي أسس الأزمنة الجديدة: العدالة والمحبّة والسلام. هذه الحكاية الحُلميّة تستند، هي أيضاً، إلى رؤية ثلاثيّة للتاريخ: طور تناغم كونيّ (فردوس مفقود)، يليه طور نشاز، فطور سيادة المحبّة والعقل. غير أنّه لا يتعدّى كونه تصوّراً يوتوبياً للنظام الاجتماعي والسياسي، يستشرف قيامه ـ مراعاةً للرقابة المفروضة ـ في سياق الإصلاح العثمانيّ الجاري آنذاك. يصدر هذا العمل عن نزعة نبويّة دنيوية/ مدنية، اجتماعية الطابع، تحترس من المساس بالميدانين الدينيّ والميتافيزيقيّ. أمّا العمل الثاني فأكثر اجتراءً، إذ يشارك في السجال الدائر يومذاك في أوروبا حول ثلاثة نماذج مقترحة للنظام الاجتماعيّ ـ السياسيّ: أحدهما دينيّ، ثانيهما أوليغارشي، والثالث بعقلانية علموية. يشير، هو أيضاً، إلى مدينة فاضلة أصليّة، أسّسها سليمان، ثم قامت على أنقاضها ثلاث مدن يسود كلاًّ منها إما الدين وإما العِلم وإما المال؛ وتنهار كلّها في خاتمة المطاف. تقترح الحكاية بنية تتناغم فيها مبادئ تلك المدن الثلاث. تؤكد أهمية دور الفرد وتفتح باب النقاش في الميدان الدينيّ، وإنْ بكثير من التحوّط؛ إذ إن البُعد الدينيّ لا يكون موضع نقاش إلا بوصفه عنصراً من العناصر المكوّنة للبنية الاجتماعيّة.

يوظّف جبران بعض عناصر هذين العملين، ولكنّه يفجّر إطارها العامّ، فيجعل من الإنسان الفرد حجر الزاوية في بنيانه الروائي، ومن تفتّقه الشخصي حتى على الصعيد الماورائي هدف كتابته الأول. الحال أنّ مقاربة جبران هذه تسلّط الضوء على اتّجاه أدبيّ كان قد برز إذاك، إلا أنه أخذ يتنامى بسرعة منذ ذلك الحين، بتأثير جبران، وكما عزّز جبران تيار الرواية التكوينية بشكل عام، عزّز كذلك التيار النبوي الذي تجلّى فيما بعد في الرواية ولا سيّما في الشعر.

من ميخائيل نُعيمة إلى إبراهيم الكونيّ، مروراً بنجيب محفوظ، ـ وهذه ثلاث محطّات نخصّها بالأهمية ـ ، يسري بحث عن المعنى، متنوّع في مقارباته ومتطابق من حيث رغبته في تأمّل الوضع البشريّ في كلّيته. لقد دمغ ميخائيل نعيمة، رفيق درب جبران، بطابعه الخاص النقد الأدبيّ؛ ولعب كذلك دوراً متميزاً في تجديد الكتابة الشعرية والروائية. اهتم منذ صغره اهتماماً شديداً بالبعد الدينيّ، ولا شك أن اطّلاعه على الأدب الروسيّ ساهم في ترسيخه. انشغل فترة بالفكر التيوزوفي، ثم تفرّغ بعدها (منذ عودته إلى لبنان عام 1932) للتأمّل في الشأن الأنطولوجيّ.، كما تشهد على ذلك أعماله الشعرية والنقدية النازعة إلى "المعرفة الكلية"، منذ قصائده الأولى التي نظّمها ابتداءً من عام 1915 ثم جمعها عام 1943 في **همس الجفون**، ومنذ كتابه **الغربال** (1923) الذي أودعه رؤيته للأدب، ثم راح يبلور رؤيته تلك على وجه خاص منذ روايته "الكشفية" **مرداد** صدرت بالإنجليزية عام 1950، ثمّ بترجمتها العربية بعد عامين؛ وفيها عالج الموضوعات الأثيرة لدى جبران إلى حدٍّ رأى معه الكثيرون أنّها نسخة أو صورة عن **النبيّ**: فهي بحث عن معنى الوجود، قبل الموت وبعده، وعن الطرق التي ينبغي أن ينتهجها كلّ من يرغب هنا والآن في تحقيق ذاته. وصورة المسيح التي هدهدته منذ شبابه يدرجها هنا في حركيّة تيوزوفيّة (تأمّل للحكمة الإلهيّة)، ووفقاً لهذه الرؤية، صاغ نعيمة أسلوب حياته، فنذر نفسه للأدب، واعتمد الغذاء النباتيّ حصراً، وهو معتكف في "صومعته" في الشخروب.

لم يقصر نشاطه على المجال التربوي، إذ تتبّع بانتباه شديد تطوّر الحياة الاجتماعية والسياسية في لبنان والعالَم؛ ولا على دور الموجِّه أخلاقيّ والحكيم، إذ سعى في كتاباته أن يكون "دليل"

معاصريه على دروب الحياة، بعيداً عن المناهج التي شقّتها الديانتان المهيمنتان (المسيحية والإسلام)، وبعيداً عن مختلف الفلسفات التي كانت تتصدّى للإجابة على الأسئلة الوجودية. وبالفعل، فهو ينيط بالأدب المهمّة الجسيمة المتمثّلة في "البحث عن الحقيقة" أو "التعبير عن الواقع"، كما يقول في **الغربال**، وفي تأمّل "الفطنة الأزلية، الكاملة، الشاملة والكونيّة" (حسب ما ورد في **سبعون**)، حيث تنحسر "الثنائيات الوهميّة" و"تتّحد الكائنات جميعها"، حسب قوله في **مرداد**. فبدت حياته ـكما استعرضها وشرح مناحيها المحورية في سيرته الذاتيّة المتميزة، **سبعون**، منشغلة بهذا الهم، ومع أنّه كان أقلّ رؤياويّة، أو إن شئنا أقل استعراضية من جبران، وأقلّ احتداماً أيضاً، فإنه كان يصدر عن النزعة النبويّة ذاتها.

في نهايات القرن عينه، ظهر إبراهيم الكوني، الطالع من عالَم مغاير ثريّ بثقافة أُخرى، وكأنه صدى لـ "ناسك الشخروب". فهو أيضاً نباتيّ (وليس نباتيّاً فحسب)، ومعتكفٌ في صومعته، في المدينة كانت أم في أعلى الجبال (بسويسرا، ابتداء من 1993)، يعود إلى صحرائه الأمّ بشكل منتظم ليستمد من أجوائها طاقة جديدة، ناذراً نفسه لكتابة تقوم على القطيعة عن السياق الأدبيّ السائد. لا يزال يتابع انتاجه الأدبيّ بغزارة ملحوظة (بمعدّل كتاب كلّ سنة وذلك منذ 1968)، يبنيه على شكل "سوبر نوفا". إنّ نتاج إبراهيم الكوني، كما يقول لوك دوفايلس (Luc Deheuvels)، يبدو وكأنه" سحابة تناصيّة ضخمة تتكثّف فيها، حول طبقة أسطورية أوليّة قديمة، آتية من الذاكرة الجمعيّة لشعب الطوارق، أساطير ونصوص ونُتَف من ثقافات شفوية متعدّدة الأصول ـ العالم العربي الإسلاميّ، وجنوبي أفريقيا السوداء، والعالم الهلنستي والغربي... إلخ ـ يمتزج مجموعها وينشدّ بكليته صوب نقطة مركزية في الصحراء والعالَم، ينقلب فيها كلّ ما

في الفضاء والزمان ليتلاحم ويتمخّض عن عالم جديد، هو عالم إبراهيم الروائيّ، الذي ينصاع بكامله لحركيّة الانعكاس والقلب" (Hallaq et Ostle, 2002, p. 41). ليس هذا العمل مجرّد تلاعب في المفاهيم والمعتقدات. إنّه محكوم قبل أيّ شيء بالبحث عن المعنى. إنّ هذا العمل، الذي يتصدّى مجابهة لعقائد الوحي (أي الديانات التوحيدية)، كما للفلسفات الماورائية المعاصرة كافة، إنّما ينهل من مختلف الميثولوجيات، بعد أن يقوم بتفكيكها إلى أقصى حدّ، ليستمدّ منها العناصر الضروريّة لصياغة "وحي أصليّ"، "فرض نفسه على الكاتب قبل أن يتعلّم القراءة والكتابة". يقوم ذلك "الوحي" بمثابة "رسالة نبويّة عهدتها الصحراء إليه؛ وتلزمه بأن يصوغ قولها الخاص الذي لم يستطع أحد من قبل أن يفصح عنه [...] فأن تكتب رواية بالمعنى الحقيقيّ للكلمة يعني قبولك القيام برسالة نبويّة" [...] تتلخّص في البلاغ التالي: إنّ الحياة، بحدّ ذاتها، غير حقيقيّة، وهميّة، ضرب من العدم". لذا توجّب عليك أن تعيش بالتلاؤم مع الصحراء، "فهي "مقام مقدّس، مَطهر، وحريّة تقوم مرادفاً للموت"[20].

تتجلّى هذه الرؤية، ببراعة، في قصّته القصيرة، **وطن الرؤى السماوية** (من مجموعة **ديوان النثر البري**) حيث تتيه الرحلة الكشفية في سراب، هو "واو"، ذلك المكان الذي تعود فيه الخليقة إلى أصلها، إلى العدم، "الحيّز الوحيد للكلمة النبوية وموضعها الأصليّ، حيث تتلاشى ما إن يصاغ لفظها"، حسب تعبير ريما سليمان (Hallaq et Ostle, 2002, p. 53) مهما يكن من صلاحية هذه

---

(20) المقاطع الواردة أعلاه هي مقتبسات من حديث لإبراهيم الكوني، في ندوة بحث عقدت في باريس عام 1997. انظر فصل Témoignages من كتاب (Hallaq, 2002, pp. 95-104).

الرؤية، فإنها، بغض النظر عن التأويلات الإيكولوجيّة (البيئويّة) التي أثارتها لدى القرّاء الألمان، تشكّل جوهر البعد النبوي الذي عبّر عنه الكوني، وهو الذي يعتبر نفسه "عرّافاً" أو واحداً من "المجوس"، وهي الكلمة التي يتخذها عنواناً لإحدى أهم رواياته، أعني رواية **المجوس**.

في موقع ما بين نعيمة والكوني، يحتفي النقد بمحفوظ باعتبار منزلته في النهج الروائي الواقعي، ومع ذلك فقد فاز بجائزة نوبل للآداب بفضل روايته **أولاد حارتنا** (1995) التي ليست من الواقعيّة في شيء. ففيها تأمّل متشائم في طبيعة سلطة، فاسدة في جوهرها، تنصاع لحركة دائرية منغلقة عبّر عنها ابن خلدون خير تعبير، وهي تساؤل حول مقدرة الحداثة (أو العِلم) على اجتراح تنظيم اجتماعيّ أفضل من ذلك الذي تمخّضت عنه حضارات الوحي؟ ويضاف إلى هذا وذاك تأمل حول منزلة الكاتب في المجتمع المصريّ المعاصر؟ (Jacquemond, 2003, p. 17) لا شكّ أنّ ريتشارد جاكموند (Richard Jacquemond) مصيب إذ يؤكّد أنّ "شاغل محفوظ، الأوّل" كان من طبيعة سياسيّة ويهدف، من بين غايات أُخرى، إلى تقاسم السلطة بين المثقّف الجديد (محفوظ نفسه) وسلك العلماء والأدباء، ممّا يبرّر، في نظره، موقف الأزهر حين صدور الرواية. بيد أنّ هذه القراءة لا تأخذ بعين الاعتبار بما فيه الكفاية هيمنة النصّ الحاضن، المتمثّل في الكتب التوحيدية الثلاثة، متجسّدةً في شخصيّاتها ذات البعد التأسيسيّ ـ أي عرفة ورفاعة وقاسم ـ التي ترمز إلى موسى ويسوع ومحمّد، ومن المعروف أن البعد الديني ينبثّ في روايات محفوظ بشكل واضح وقد يهيمن على بعضها (طرابيشي، 1973). بالطبع، لا تصدر مقاربة الكاتب عن فكر لاهوتيّ، كما أنها تهدف أولاً إلى "إشاعة التسامح" كما بدا للجنة تحكيم جائزة نوبل. فمحفوظ يتناول مجتمعه ليتفحص مختلف أبعاده في ضوء رؤية أنطولوجية، من دون أن يتبنّى

أي وجه من التأويلات القائمة. يلحّ جاكموند في توكيد فكرتين أساسيّتين في ملحمة محفوظ هذه: فمن جانب، لا فائدة من أي صراع يحسم ما بين العلم والدين، ما دام "محفوظ نفسه يميل إلى الأخذ بأنّ العلم الحديث عاجز عن اكتناه سرّ العالَم، وعاجز أيضاً عن تشخيص الغاية النهائيّة من الوجود" (Jacquemond, 2003, p. 128) ومن جهة أُخرى، يبدو أن "العلم الحديث ذاته يرتكز في خاتمة المطاف على ضرب من الإيمان". إن محفوظ لا يقترح هنا ميتافيزيقا واضحة؛ إنه يدعو إلى الاضطلاع بالبُعد الأنطولوجيّ، تماماً كما فعل يحيى حقّي في **قنديل أمّ هاشم**، بمعالجته ضمنياً للعلاقة الملتبسة بين "دين" و"إيمان" (Hallaq, 1999). ولعل الخفر الذي يعالج به كل من محفوظ وحقّي في المسألة الأنطولوجيّة له ما يبرّره في المناخ الحداثويّ السائد.

لقد انخرطت الرواية العربيّة بوضوح في المغامرة الوطنية والمجتمعيّة، وفقاً لمنطقها الطبيعي الذي يقضي اعتماد موقف تحليلي من الأمور؛ فلم تخّص المسألة الأنطولوجيّة إلا بحيّز يسير، بينما خصّها الشعر العربيّ الحديث باهتمام واسع، ربما بسبب انعتاقه من رقابة لا تحمله على محمل الجدّ ـ أوَ ليس أجمل الشعر أكذبه؟ ـ وبفعل إيثاره للمواقف الثورية في الميادين كافة. لذا رأينا المسألة الماورائية التي شغلت تيار التجديد في الشعر في بداية القرن العشرين، أي **مدرسة المهجر**، تبرز من جديد، وبعنفوان، في أواسط القرن مع ظهور الشعر الحرّ، ثم تتّخذ مساراً أكثر جذريّة لدى روّاد قصيدة النثر.

حتّى لا نعاود التوقّف عند شعر جبران، الذي ينبع مظهر التجديد فيه من مضامينه الميتافيزيقيّة الشديدة الحضور، ولا عند شعر ميخائيل نعيمة، الذي لم يقم في أول دواوينه، **همس الجفون**، بأكثر

من إرساء بعض ركائز روايته **مرداد**، نتوقّف بسرعة عند أكبر شعراء المهجر الشماليّ، إيليا أبو ماضي. كان أبو ماضي مسكوناً بالهمّ الوطنيّ (الاستقلال) وبالمسألة الاجتماعية (العدالة والحداثة)، فوضع نضاله في هذين المجالين في سياق "البحث عن المعنى"، حيث تبنّى، بالتناوب أو بالتتالي، مواقف متباينة، بينما لم يبدّل رعبه بالوسواس من نضوب قريحته الشعرية، التي كان يعتبرها محرّكه في البحث عن المعنى. يقوم الناقدان إحسان عبّاس ومحمّد نجم بتحليل فنيّ مرهف لديوان أبي ماضي، فيكرسانه "فاتحة الشعر الحديث" (عباس ونجم، 1982، ص 145)؛ إلا أنهما يختزلان، كما يبدو، ذلك "البحث عن المعنى" إلى موقف "رومنطيقيّ" نفذ أسرع من سواه المخيال العربيّ، وعلى الأخص في "الزهديّات"، ولم يعيرا اهتماماً كافياً لدلالة مفهومي "الرومنطيقية" و"الزهد" عند أبي ماضي. لم يصدر المفهوم الأوّل عن "داء العصر" أو البرحاء، ولم يقم الثاني بمثابة دعوة إلى الترفّع على المسرّات الأرضيّة؛ بل صدرا الإثنان معاً التزاماً بالبحث المتواصل عن المعنى، بعيداً عن أي موقف وعظي أخلاقيّ. ثمّ إنّ الناقدين يقرّان للشاعر بنزعة "صوفيّة" حقيقيّة، وإن تكن "عالقة بالحياة، لاصقة بالأرض" (نفسه، 172). وسواء جابهَ الشاعر ثنائيّات الحياة أم احتمى برؤية فردوسيّة للطبيعة من خلال رمز "الغاب" (موضوع قصيدة جبران "المواكب)، أو تخلّى عن هذا "الوهم" ليرتاد آفاقاً أخرى، فإنه في الحالات كافة لم يكفّ يوماً عن استقراء معنى الوجود، ولعلّ قصيدته "الطلاسم"، التي عدّها الناقدان غير موفّقة لأنّها لم تأتِ بالإجابة الشافية، تمثّل الأنموذج الأفضل لهذا البحث. كان أبو ماضي يرى أنّ عظمة الشعر تكمن في قدرته على استنطاق اللغز؛ فإن كان الله "شاعراً" (المصدر نفسه، ص 163)، فالشاعر وحده يملك الوسائل التي تمكّن من استكناه الكون، وليست خشيته من أن يُحرم من طاقته الشعرية

إلا مؤشّراً إلى الأهميّة التي يعلّقها على هذه المساءلة، الوشيجة الصلة عنده بملكة الشعر، ولذلك كان أبو ماضي، شأنه شأن جبران، مصدر إلهام لشعراء المهجر الجنوبيّ "الميتافيزيقيّين" (فوزي المعلوف مثلاً) وللشاعر اللبناني إلياس أبي شبكة، بنفحته الرامبويّة، أو للشعراء الذين سيثوّرون الشعر العربيّ في أواسط القرن العشرين.

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، اجتاحت الميدان "ثورة الشعر الحرّ" في مناخ من الغبطة غذّاه زوال الاستعمار، والثورات الوطنية (والاجتماعية) الأولى، وصوفية "الغد المشرق"، وفي مواجهة تحديّات الحاضر العارمة، شهرَ الشعر، في شكله الجديد، ميثولوجيا الانبعاث مستشرفاً آفاق المستقبل. فغزى وجه المسيح المخلّص وصور الآلهة الرامزة إلى التجدّد عالم الشعر، بحيث إنّ التيّار الذي هيمن يومذاك سُمّيَ بـ "التيّار التمّوزيّ". صحيح أنّ الشعراء التموّزيّين جاهروا بإلحادهم، بيد أنّ التزامهم بثورة شاملة كان يتجسّد في صورة مسيحانيّة (تخليصيّة) ونبويّة، ارتبطت فيها الدعوة إلى النهوض القومي وقيام الإنسان الجديد، الذي لم تأتِ صورته لترسم سيماء المواطن الصالح أو الفرد المكتمل، بل كانت تحمل ملامح وجه إلهي.

يعبّر وجه مهيار الدمشقيّ عن تجاوز مستمر للذات، بل عن طاقة لامتناهية في ابتكار الذات؛ فحين تبنّاه علي أحمد سعيد الذي استعار اسم أدونيس ـ وللاستعارة دلالتها البيّنة ـ كان في الواقع يؤشّر إلى ضخامة التحوّل المأمول، ومع أنّ التحوّل هذا حُمل على محمله الدنيوي/ المدني، ففيه كانت تمّحي الحدود بين الدنيوي/ المدني والأنطولوجيّ، وبين الإنسان الحديث والإنسان الخالق والفادي، واندفع يوسف الخال، مؤسّس مجلّة "شعر"، في الحركيّة ذاتها، ولكن بقلق ميتافيزيقيّ جلي، وكذا يقال عن خليل حاوي، الذي

تشغل لديه صورة المسيح مكاناً بارزاً إلى جانب صورة تمّوز، وقد نبّه أحد أفضل العارفين بهذا التيّار، كمال خير بك، إلى أنّ مختلف الحساسيات الشعرية التي عبّر عنها هذا التيّار (الذي كانت ترتبط عناصره بتصوّر أسطوريّ مشترك عن تاريخ الهلال الخصيب)، كانت تُجمِع على اعتبار "الشعر، عدا عن طابعه السحريّ والرؤيويّ، ضرباً من معرفة متناهية السموّ"، ولا شك أنه كان يستعيد مقولة الفيلسوف رينيه حبشي (René Habachi): "يرى الشعر ما لا يراه العلم، ويدرك ما تحاول الفلسفة إدراكه ولا تفلح في ذلك للأسف إلا في ما ندر" (Kheir-Beik, 1978, p. 199). هكذا تحول الشاعر الرؤيوي إلى "عرّاف/ مجوسي" الأزمنة الحديثة، و"رئيس كهنة" يهدي سواء السبيل، على أكمل صورة جبرانية ممكنة.

مع أنسي الحاج، "إمام" قصيدة النثر، اتّخذت النزعة النبويّة ملمحاً آخر: تخلّى الشعر الحرّ عن عقيدة الروّاد "الميثولوجية"، ولكنه أصبح أكثر جذريّة. ففي مقدّمة مجموعته الشعرية "لن" (1960) يطرح الشاعر ركائز رؤيته الشعرية: التحرّر المنجز من قيود الأوزان التقليديّة، والانسياب في شكل "نثريّ". كتبَ: ما يسمّونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانسجام، إنه تكملة السعي الذي بدأ منذ قرنٍ لا من أجل تحرير الشعر وحده بل أوّلاً لتحرير الشاعر، الشاعر الحرّ هو النبيّ، العرّاف، والإله. الشاعر الحرّ مطْلق، وبغضّ النظر عن إحالاتها المتكرّرة إلى رامبو، تذكّر هذه المقولات بأكثر مواقف جماعة يينا وجبران تطرفاً، خاصة وأنّه يتبنّى وجهة نظر الطرفين حول إزالة الحدود بين مختلف الأجناس الأدبية. كما أنهم، جبران وجماعة يينا، كانوا يحجمون عن التوقيع في أسفل مقالة الداعي إلى أن يصبح الأدب محرّك انتفاضة فنيّة ووجدانيّة معاً، أو، إذا صحّ، فيزيقية وميتافيزيقة معاً" (المصدر نفسه، ص 19). إذ

قام مسعى أنسي الحاج مذذاك على شحن شعره بـ "دفعة فوضوية هدّامة"، قمينة بأن تفجّر كلّ ما يمتّ للماضي بصلة، وببثّ "طاقة" كفيلة بخلق عالَم آخر. فالشاعر هو إله هذه الخليقة الجديدة.

بذا تضيء الكتابة الجبرانيّة تيّاراً آخر من الأدب العربيّ الحديث، في كلا جانبيه الشعريّ والروائيّ. لا شك أنّ هذا التيّار بقي متناثراً نوعاً ما، بفعل هيمنة نزعات الانبعاث السياسي المفعم بالعقائدية على فكر النصف الثاني من القرن العشرين، ممّا لا يترك إلاّ حيّزاً ضئيلاً للتساؤلات الأنطولوجيّة، التي بقي الدينيّ يحرص على رعايتها منفردا. يحرسها بغيرة. إلاّ أنّ قيام ثم استمرار هذا التيّار النبوي يشير إلى أن الأدب العربيّ أصبح قادراً على الاضطلاع يضطلع بوظيفة جديدة لم يعهدها من قبل. فهل نراهن على تزايد الإقبال على هذه الوظيفة النبوية، بديلاً من فكر ديني لا يزال في إسار التقليد، وعن فكر فلسفي لم يشتدّ عضده بعد؟

لا شكّ أن انتشار هذا المنحى النبوي في الأدب السردي أكثر منه في الشعر، منذ جيل جبران، يشير إلى مسارب أدبية خفية نتناولها في القسم اللاحق من هذه الدراسة، وينبئ بتوسع مساره في زمن أخذ السرد يحتلّ منه موقع الصدارة.

القسم الثالث

جبران ومسألة الأجناس الأدبيّة

مدخل

من "الآداب" إلى الشعر

الكتابة النبوّية وكتابة الأنا ـ وهما عصبا الكتابة الجبرانيّة ـ تمثّلان طريقتين مختلفتين في مقاربة الأجناس الأدبيّة، تنتميان إلى عالمين شديدي التباعد: الأوّل ساميّ، يحرّكه القصد الأنطولوجي النبوّي، مرجعيّته عريقة في القدم وقائمة على الشفاهية، لكنه ما انفكّ حاضراً في الذهنيّة العربيّة الحديثة. أمّا الثاني فمتأثّر بالحداثة الأوروبيّة، يعطي الأولويّة للفرد ويتأسّس على ثقافة المكتوب. لا يشكّلان عالمين منغلقين كلّ على ذاته، فثمّة تلاقح لا يتوقّف بينهما، بحيث تبدو كلّ كتابة مسكونةً بالأخرى. نشير إلى هذا التشابك الأجناسي، الذي يشكّل الملمح الثالث للكتابة الجبرانيّة، بمصطلح "عبر ـ أجناسيّة"، ولأنّ هذا المفهوم حمّال أوّجه، كما تدلّ على ذلك تعريفاته النقدية المتباينة، بل المتنافرة، فلا بدّ من تمهيد قبل المضيّ قدماً في التحليل، ولذا نبدأ بتحديد التعريف الذي اعتمدناه.

لكي يبرّر جبران، نظريّاً، انزياحه عن مسلك آداب عصره،

يلجأ إلى مفهوم كلّي هو "الشعر"، يعتبره شاملاً لكلّ نتاج إبداعيّ. غير أنّ هذا المفهوم الذي يختزل، في نظر جبران والتيّار المعاصر له (Hallaq, 2003)، كلّ أدب "أصيل"، بل كلّ إبداع، غير مجدٍ بنظرنا؛ لأنّه لا يعدو كونه إزاحة للإشكاليّة من مكان إلى آخر، من دون إلقاء أيّ ضوء إضافي على مسألة التصنيف الأدبي ولا على العبر ـ أجناسية. ينسحب ذلك أيضاً على تعريف جماعة يينا التي تقول بـ "اللا ـ أجناسية"، أي بعدم تعدّد الأجناس الأدبية أصلاً. فالأمر بالنسبة إليها واحد من إثنين: إمّا أن تكون كلّ الأعمال الأدبيّة من جنس أوحد هو الشعر أو ـ حسب تعبيرها ـ "الرواية الرومانسية"؛ وإمّا يجب اعتبار كلّ عمل إبداعيّ بمفرده جنساً قائماً بذاته. يصدر توجّههم هذا عن موقف أنطولوجيّ معين، وعن رغبة بالتميّز عن "الأرومة" اليونانيّة أي ثقافتها الكلاسيكية الأولى (antiquité)، التي لم يتوقّفوا يوماً عن محاورتها ومساءلتها. وقد تأثّر جبران بهذا التوجّه بطريقة غير مباشرة. صحيح أنّ هذا التوجّه تمخّض عن فكر أدبي شديد الثراء، إلا أنّه لم يقدّم أيّ معيار يصلح عمليّاً لتحليل الحدث الأدبي. وبالتالي، لا يتّفق الموقفان المذكوران ومفهومنا عن العبر ـ أجناسية، الذي يلجأ إليه أيضاً الروائي والناقد المعاصر إداور الخرّاط، ولكن بمضمون آخر: فالعبر ـ أجناسيّة تقوم عنده مقام جنس جديد ينضاف إلى الأجناس القائمة (Hallaq, 2008, pp. 87-90).

لا يمكن، بمنظورنا، للعبر ـ أجناسيّة أن تكون، لولا أنّ الأجناس التي تحاول التوفيق بينها تعمل عملها ككيانات مستقلّة محدّدة. تشير الأبحاث المنجزة في السنوات الأخيرة (Dambre et Gossellin-Noat, 2001) إلى أنّ "الأجناس الأدبيّة لا تزال حتّى يومنا هذا بكامل عافيتها"، حسب تعبير دومينيك كومب (Combes, 1992)

(Dominique Combes) على الرغم من كلّ التقلّبات التي عصفت بالحياة الأدبيّة منذ جماعة يينا والرومانسيّة الفرنسيّة. إن الأجناس تتطوّر ولا شكّ، وهي قابلة للانتهاك والتجاوز. والواقع أنّ صمودها هو التي يجعل التمازج فيما بينها ممكناً. وبالتالي لا يمكن اعتبار العبر ـ أجناسيّة جنساً مستقلاً؛ إنها منحى، وأسلوب في الكتابة.

لتحليل مسلك جبران في تناول الأجناس الأدبية، لا بدَّ لنا أوّلاً من تحديد موقعه من السياق الأدبي العربي، عبر الإجابة على هذا التساؤل: كيف تمكّنت كتابته أن تتميز ببصمتها الخاصّة، فيما هي تندرج في تقاليد أدبيّة عريقة مطبوعة مثلها بتشابك الأجناس الأدبيّة؟ من أين تستمدّ تفرّدها إذن؟ نقوم في مرحلة تالية بتحليل أهمّ الوسائل التقنيّة التي يلجأ إليها؛ ثم نشير بسرعة إلى استمرار هذا المسلك في الأدب العربيّ الحديث.

الفصل الأوّل

النموذج: "الآداب" أم الموسيقى؟

مفهوم "الآداب" : تنوّع وتمازج.

"الآداب"

يشير جان ـ ماري شيفر (Jean - Marie Schaeffer) في دراسة قريبة العهد إلى أنّ "الثقافة الأدبيّة الأوروبيّة، التي تلت المرحلة الكلاسيكية الأولى، تطوّرت إلى حدّ بعيد وفق منطق القطيعة، حيث الجديد يزيل ما سبقه ليحتلّ موقعه. هذا ما فعله العصر الوسيط وما بعده حين نظر إلى التراث الأدبيّ من خلال التعارض الواضح بين المسيحيّة والأرومة الكلاسيكية الأوروبية (Antiquité)، بوصفهما منظومتين للتواصل لا تمتّان لبعضهما بأية صلة" (Dambre, 2001, pp. 18-19). وهكذا فعل أدب النهضة الأوروبيّة حين اعتبر نفسه نقيضاً لأدب العصور الوسطى. بعدها، ومنذ الرومانسيّة إلى اليوم، توالت القطائع واحدةً تلو الأخرى، إلى درجة بدا معها أن موقع النصّ الأدبي من تراثه التاريخي ـ وفق هذا التصوّر للديناميّة الأدبية ـ "أهمّ من التفاعل العملي بين المؤلّف والسياق الظرفي أو الوجودي الذي ينجز فيه إبداعه" ؛ وذلك لأنه بـ"التمايز الأجناسي المتصاعد

يوماً عن يوم، يتسنّى لكلّ مؤلّف، بل يُفرض على كلّ مؤلّف أن يحدّد الموقع الذي يريد لعمله الإبداعي أن يشغله في المنظومة الأدبية التاريخيّة". ذلك ما يفسّر استمرار النقاش حول طبيعة الجنس الأدبي منذ "معركة هرناني"[1] (La bataille d'Hernani) وحتى "الشعر الروائي" الذي تبنّاه ميشال بوتور (Michel Butor) و"النصيّة" التي يقول بها رولان بارت (Roland Barthes)، مروراً بمالارميه (Mallarmé) والحركة السرياليّة. كما أنه يلقي الضوء على اهتمام النقد المعاصر مجدّداً بالمسألة الأجناسيّة اهتماماً تمخّض عن فيض من المفاهيم مثل: التحوير، اللاتجانس، الخروج عن السياق، اللاتعيين، الانحلال، تعدّد الأصوات، عبر ـ الأجناسيّة... إلخ.

إن تاريخ "الآداب العربية" يقع على طرف نقيض من هذه الآليّة. فقد تطوّرت هذه الآداب **بالتراكم**، وفق تعبير شيفر (Schaeffer) بخصوص الآداب اليابانيّة والصينيّة: القديم يضاف إلى الجديد من دون أن يلغيه. هكذا بقيت أصول فنّ الشعر، المعتمدة في الفترة الكلاسيكية التي سبقت ظهور الإسلام ـ حيث لم يكن النثر الأدبي قد ظهر بعد ـ سارية المفعول على الساحة الأدبيّة حتّى العصر الحديث، وإن أفادت أثناء هذه الرحلة بعض التحوّلات وعدداً من الموضوعات الجديدة، والقول ذاته يصحّ عن الأنواع التي رأت النور خلال القرون الهجريّة الأوّلى. هكذا تمكّن تقليد الكتابة النبوية ـ التي كان العرب يعرفونها بصيغتها التوراتيّة والإنجيليّة ـ أن يفرض نفسه بفضل النصّ القرآني ويعيد تكوين المخيال العربي ولكن من خلال نثر جديد. ومثله دخلت هذه الآدابَ، آتية من الشرق الأقصى،

---

(1) معركة أدبية خاصها فيكتور هوغو عندما عرض مسرحيته هذه معرضاً عن القوانين المسرحية المكرسة منذ القرن 17 على يد كبار المسرحيين الفرنسيين من موليير وراسين وكورناي، الذي عاشوا أثناء حكم لويس الرابع عشر.

الحكايات الحكمية (fable) لتشكّل فيها جنساً جديداً. ومثلهما التيار الإنسانويّ الذي أرساه كتّاب كالجاحظ أو التوحيديّ، وتيار "الخبر" كما في **كتاب الأغاني**، وتقليد أدب الرحلة والإخوانيّات، وأخيراً المقامة التي ارتسمت ملامحها على يد الحريري والهمذاني في القرن الرابع الهجري. لقد انتظمت كلّ هذه التقاليد ضمن أجناس أدبيّة لم يحاول الكتّاب والشعراء اللاحقون التحرّر منها بل على العكس رأوا فيها "خريطة ذهنيّة شاسعة" سعوا إلى تحديد موقعهم فيها، ومدّوها بتجاربهم الخاصّة من خلال تناولهم لأجناس أدبيّة اتخذوها نماذج جماليّة مثالية جامعة: هكذا جاءت نصوصهم، نثراً وشعراً، معبّرةً عن أسلوب فردي خاص يستلهم إطارا أجناسيا محدّدا قبْليا ليعيد تفعليه ويستأنفه.

ويستمرّ منطق تراكم الأجناس سائداً المشهد الأدبي حتّى القرن التاسع عشر، حيث اغتنت الأجناس العربيّة بجنسين جديدين هما المسرح والرواية، وهكذا انصاعت الأغلبيّة الساحقة من الأعمال الأدبيّة الصادرة حتى منتصف القرن العشرين، إلى منطق تراكميّ مزدوج: أجناس جديدة تضاف إلى أجناس قديمة، وأعمال أدبيّة من جنس واحد تتراكم الواحد فوق الآخر. هكذا بدت الكتابة الملتزمة بجنس أدبي واحد أمراً مألوفاً وطبيعياً في تصوّر النهضة الحديثة. وحدها حفنة من الأعمال راحت تتمرّد على منطق التجنيس هذا مؤذنة بقدوم عصر القطيعة؛ فكانت بمثابة دلائل مبكّرة تبشّر بالعالم الجبراني. هكذا أقبل أدباء القرن التاسع عشر وبداية القرن التالي على الأدب ملزمين أنفسهم على التقيّد بقواعد الجنس الأدبي الذي يمارسونه، عربياً كان أم غربياً؛ وذلك ما نقصده مقاربة أجناسيّة صارمة.

إنّ الناظر بتمعّن في التراث الأدبي العربي يلحظ من دون شك

أنه في الواقع أكثر تعقيداً من هذه الصورة الشائعة. فقد أشار النقّاد إلى عدم صلاحية التصنيف الأدبي القائم، سواء في صيغته العربية التقليدية القائلة بجنسين أدبيين فحسب ـ هما الشعر والنثر ـ ، أم في صيغته الغربية المنسوبة إلى أرسطو والتي تقول بأجناس ثلاثة لا غير: الغنائي والدرامي والملحميّ. غير إنّ النقد العربي الحديث لم يتمكّن من استبدال هذه التصنيفات بأخرى تستند إلى قراءة أجناسيّة أكثر دقّة. فعلى الرغم من الجهود المبذولة طوال قرن للتفكير في طبيعة البنية الأجناسيّة للأدب العربي الكلاسيكي، فإنّ أقصى ما توصّل إليه المتخصّصون هو الأخذ بمفهوم adab كذا. الكلمة العربية مكتوبة بالحرف اللاتيني لتحديد طبيعة النتاج الأدبي العربي القديم، ولا بدّ من ملاحظة أنها تطابق تسمية بقيت شائعة حتى العقد الثالث من القرن العشرين: "آداب" اللغة العربية أو "آداب" العرب[2]؛ سوى أنّها تضيف إلى الأجناس "الرفيعة" المشار إليها أعلاه مجموعتين أخريين من الأشكال الأدبيةّ. تشمل المجموعة الأولى أطيافاً من "الآداب الموازية" من قبيل: رسائل في الفلسفة والأخلاق والطبّ والمنطق والآداب الاجتماعية وحتّى في العلاقات الجنسية والإيروسيّة (في النكاح، في النساء...)؛ أو المصنفات في التاريخ والجغرافيا ووصف البلدان والأمم (إثنوغرافيا)؛ وكذلك رسائل في النحو والبلاغة المصاغة أحياناً على شكل قصائد مطولة، إضافةً إلى كتابات أخرى في شتى المعارف. أمّا المجموعة الثانية فتحيل على ما يسمّى بـ"الآداب الصغرى" التي طالما أهملها النقد الرسميّ لانتمائها

(2) التعبير الأول اتخذ عنواناً لمؤلفات عن تاريخ الأدب (جرجي زيدان، الرافعي...) والثاني كان عنوان خطبة بطرس البستاني في منتصف القرن 19 عن نفس الموضوع، وعنوان مقاله في موسوعته **دائرة المعارف**. لذلك سنعتمد صيغة "آداب" مقابلاً لمفهوم adab الاستشراقي، تجنباً لالتباسه بمفهوم "أدب" كما نعرفه.

إلى عالم المشافهة، وتشمل المؤلّفات الجماعيّة المغفلة كالحكايات (**ألف ليلة وليلة** مثلاً)، والسير الشعبية (**سيرة الملك الظاهر بيبرس** مثلاً) وأقوال القُصّاص والوعاظ، وغيرها وغيرها، ومع أن هذا الحشد الهائل الشديد التنوع يشي، ظاهرياً، بعدم الانسجام والتشوش، إلا أنّه ينصاع بجملته لمبدأ واحد لا غير عرّفته كاتيا زخريا، في أحد مؤلّفاتها الحديثة القيّمة، على هذا النحو: "يمكننا القول، حتى ولو بدا في ذلك شيء من الاختزال، إنّ (adab) "الآداب"، يشمل مجموعة العناصر المترابطة، تشكّل معاً الصورة (الأصلية والكلّية) الذي كوّنتها النخبة العربية ـ الإسلامية في العصر الكلاسيكي عن الآداب الاجتماعية" (Zakharia/ Toelle, 2003, p. 101).

من وجهة نظر أدبيّة، لا يفي هذا المفهوم بالغرض، لأنّه يكتفي بتبديل زاوية الرؤية أو المنظور، مع الأخذ ربما بمفهوم "الإنسانويّة" المقتبس من فكر النهضة الأوروبية. ولكنه، على كل حال، يتميّز عن المقاربات الأخرى بامتناعه عن إقحام النتاج الأدبي العربي عنوةً في الأطر الأجناسيّة السارية في الآداب الغربيّة، بانتظار تكوّن أدوات أكثر ملائمة. وله ميزة أخرى: أنه يبرز للعيان ملمحين أساسيّين طبعا "الآداب" في شقّها النثري (باعتبار أن الشقّ الشعري يشكّل جنساً أدبيّاً واحد غير قابل بجوهره للتجزئة!)، هما التنوّع والتمازج.

التنوّع! فالواقع أن كبار الكتّاب الأقدمين ألّفوا في مختلف أجناس التي يتضمها مفهوم "الآداب"، ولم يقتصر الأمر على الجاحظ الذي يبدو عند بعض المستشرقين وكأنه الشاهد الوحيد على هذه النزعة. إنهم كثر، نذكر منهم على سبيل المثال أبا العلاء المعرّي: شاعر صدرت قصائده عن نزعة فلسفيّة متمرسة، وألّف في فقه اللغة والأخلاق والنقد الأدبي، لا بل خاض ميدان التخييل في **رسالة الغفران** ـ وموضوعها رحلة متخيّلة إلى عالم الآخرة ـ التي

سبقت ببضعة قرون رحلة دانتي في **الكوميديا الإلهيّة**. الأمر ذاته ينسحب على ابن طفيل الذي لم يمنعه نصيبه الوافر من الفلسفة من التطرّق إلى أجناس أدبيّة متداولة في عصره، فاشتهر بحكايته الفلسفيّة **حيّ بن يقظان** التي سبقت هي أيضاً بقرون رواية **روبنسون كروزو**، رائعة دانيال ديفو.

أمّا التمازج، فلأنّ السواد الأعظم من هذه الأعمال ـ وخلافاً للأعمال الأوروبيّة ـ لم يكتف بالتوفيق بين الشعر والنثر، بل مزج ألواناً من أجناس عديدة أغنت التراث الأدبي قرناً بعد قرن؛ فكان كلّ نصّ من نصوصها كتلة أجناسيّة متشظّية. هنا أيضاً، نكتفي بأمثلة من "الآداب الرفيعة" : **البخلاء** للجاحظ **والأغاني** للأصفهاني، أو حتى العملان اللذان قبعا طويلاً في الظلّ قبل أن يُلقى عليهما الضوء مؤخّراً، **الساق على الساق** لأحمد فارس الشدياق و**حديث عيسى بن هشام** لمحمّد إبراهيم المويلحي. هذه الأعمال كافة تتكشّف عن بنية عبر ـ أجناسيّة، على قدم المساواة مع المجموعتين المذكورتين آنفاً.

فلا مناص للمختصّ في الأدب الجبراني إذن من أن يتساءل: لم لا نعتبر أنّ جبران اتخذ من هذه "الآداب" أنموذجاً يحتذيه؟ هناك أكثر من سبب يغري الناقد بالجواب إيجاباً على هذا السؤال، ولا سيما أنّ زخم ذلك النموذج العبر-أجناسي بقي يتجلّى طوال القرن التاسع عشر في أعمال شتى، منها عملا المويحلي والشدياق المذكورين آنفاً.

جبران والأدب: التنوّع والتمازج

من الواضح أن هذا التراث الغنيّ شكّل، عبر أهمّ تجلّياته، واحداً من المصادر التي ألهمت جبران فاتخذها مرجعيّات له، ضارباً بعرض الحائط ما نسجه أدب الإحياء على منوال الأقدمين، ومن الأهمّية بمكان أن نقدّر حقّ قدرها جرأة جبران في اعتماد الأسلوب

عبر-الأجناسي. لكن تلك الجرأة التي ميزته عن مجاييله لم تكن مجرّد خضوع لنموذج تلك "الآداب"، إذ إنّ أسلوبه في التنويع والتمازج يحيل إلى رؤية وإلى مقصد لا صلة لهما بتراث "الآداب".

من الواضح أن التنوّع يبلغ درجته القصوى في أدب جبران، سواء أخذنا بالتصنيف الأجناسي الثنائي (شعر/ نثر) المعتمد في النقد العربي القديم، أم بالتصنيف الثلاثي المنسوب تقليدياً إلى أرسطو (الغنائيّة، الدراميّة، الملحميّة) فقد اشتهر بنثره، ولم يتوقّف عن نظم الشعر. فإلى جانب قصيدته الشهيرة، **المواكب**، التي شغلت النقاد والملحنين، نجد له ثلاثة عشر نصاً شعرياً متوسط الحجم، منظوماً على بحور الخليل؛ كلّها نشرت في مجموعة ضمّت نصوصاً نثريّة أخرى، وصدرت من دون موافقة المؤلّف تحت عنوان **البدائع والطرائف**. كما أن له نصوصاً شعريّة أخرى غير منشورة (وردت مقاطع منها ف كتاب كيروز)، ونصوصاً غيرها كثيرة تنتمي إلى الشعر الحرّ وقصيدة النثر، منها، على سبيل المثال، قطعة بعنوان **الأرض**.

مارس جبران كذلك الكتابة المسرحيّة بمعناها الكلاسيكي. فإلى جانب **إرم ذات العماد** ـ وهي أطول مسرحيّاته (ستّ عشرة صفحة في الأعمال الكاملة) ـ هناك: **الصلبان** (اثنتا عشرة صفحة) و**حفّار القبور** (خمس صفحات) وأربع مسرحيّات قصيرة نُشرت في صحافة المهجر، أعاد جان داية نشرها، وهي: **مداعبة** (خمس صفحات)، **بدء الثورة** (خمس صفحات)، **الوجوه الملوّنة** (خمس صفحات)، **بين الليل والصباح** (خمس صفحات)، إضافة إلى **مالك البلاد وراعي الغنم** (عشر صفحات)، وهي آخر أعماله بالعربيّة ولم تنشر إلا بعد وفاته[3]، علماً بأنّ له مسرحيّات أخرى له لم تُنشر بعد.

(3) في مجلة **السمير** عام 1935 (عبد الأحد، 1981، ص 159-168).

لكنّ أغلب أعمال جبران تنتمي إلى الجنس الروائي بمختلف أوجهه. فقد مارس رواية التكوّن **الأجنحة المتكسّرة** والقصّة القصيرة بصيغها المتعدّدة التي ندرجها في فئتين. تتدرج الفئة الأولى بمعظمها ـ باستثناء قطع تستعصي على التوصيف ـ من الواقعي إلى الرومنسي فالفلسفي، ومن الخوارقي (الفانتاستيك) إلى العجائبي والرمزي فإلى الأليغوري وغيره. أمّا الفئة الثانية فتقترب أكثر من السرد العربي التقليدي مستلهمةً، مع بعض الاستثناءات أيضاً، الحكاية والمثل والرؤية الأخروية والنشيد والخطبة والرحلة والرسالة وغيرها. الرواية والقصّة تجاوران بدورهما نصوصاً تنتمي إلى أجناس أخرى مما نسميه اليوم "تجريبات" (Essais) **الموسيقى، مستقبل اللغة العربيّة**.. والأقوال المأثورة والشذرات (witz)، على سبيل المثال لا الحصر.

غير أن هذا التنوّع لدى جبران لا يهتدي بنفس المبدأ ولا ينصاع لنفس المقصد الذين ينظمان منطق التنوّع في "الآداب" (كتابات الأدب) بمفهومها العربي الكلاسيكي. فهذه تلتزم بمنطق الفكر الموسوعي (كما سيسمى لاحقاً)، الذي يسعى إلى أن يضع بين يدي طالب العلم ما يكفي من المعارف للنجاح في حياته الدنيوية وللفوز بالآخرة. وقد تمُتّ بقرابة إلى مفهوم الإنسانويّة، شريطة عدم الفصل بين المعارف الدينيّة والدنيويّة. أمّا التنوع عند جبران، فلا يعني تعدد حقول المعرفة المطلوب تحصيلها. لم يهجس جبران يوماً بمثل هذا، ولا سيما في عصر بات فيه تحصيل العلوم في شتّى حقول المعرفة في متناول كائن من كان، وخاصة منذ أن وضع البستاني **دائرة المعارف**. لا يعالج جبران إلا إشكاليّة واحدة يقلّبها من شتّى أوجهها، ليعرضها في قالب مصاغ من أجناس أدبيّة مختلفة. فكيفما تناولنا أدبه، نجد فيه موضوعاً أوحد يخترقه من أقصاه إلى أقصاه: صيرورة الإنسان، أو كيف الإنسان يصير. هاجسه إعادة

تأسيس الإنسان، ومعه المجتمع والعالم والكون، ليستعيد كرامته الأولى ووضعه الأنطولوجي الذي لا يتحوّر منذ أن كان، أي كونه كائناً مطلقاً، انفصل عَرَضيّاً عن أصله السماوي وأُكره على العيش في "عالم الانشطار" (حسب تعبير نوفاليس)، ولكنه يبقى أبداً في نزوع إلى الكمال الذي جُبل عليه، ولم يندّد جبران بإمبراطوريّة "الشريعة" التي فرضتها الأديان "التي ضلّت طريقها"، والبنى الاجتماعيّة والسياسيّة اللاإنسانيّة والتقاليد المعادية للحياة ـ وهي الأسئلة التي شكّلت مادّة أعماله المختلفة ـ إلا لكي يدعو إلى العودة إلى الينبوع الأصلي، إلى البؤرة الأولى التي منها انبعثت الحياة، حيث الكل وحدة ومحبّة.

موضوع الكتابة الجبرانيّة الأوحد هذا هو المجرى الأساسيّ الذي تصبّ فيه نصوصه كلها على اختلافها ولأي جنس انتمت، وقد تنبه دانيال لارانجيه (Daniel Larangé) لذلك حين اقترح تصنيف كامل الأدب الجبراني في جنس واحد هو "الحكاية الحكمية الصوفيّة" (la fable mystique)، كما يفهمها ميشال دو سيرتو (Michel de Certeau): "إن الكتابة التي كرّستُها للخطاب الصوفي حول الحضور الإلهي (أو فيه)، قِوامها هو ألا تكون؛ إنّها تصدر عن حِداد، وهو الحداد الذي، حين يرفضه المرء، يمسي مرضاً، مرض الافتراق الشبيه ربّما بذلك الألم الذي شكّل في القرن السادس عشر أحد الأسرار المحفّزة للفكر، الميلانخوليا (mélancolie) أو الكآبة[4] غائب يجعلك تكتب". إن هذه الكتابة الخاصة بصوفيّي القرنين السادس عشر والسابع

(4) حزن عميق لا ينجم أساساً عن هشاشة نفسانية، بل عن تساؤلات لا جواب عليها متعلّقة بالشرط الإنساني؛ بهذا المعنى ينطبق عليها المصطلح الجبراني "كآبة"، وبالآخص كآبة الإنسان الذي استكمل تكوّنه، فأدرك أبعاد الحياة، من دون أن يجيب بالضرورة على كل أسئلتها.

عشر، ترتبط، في نظره، "بالحكاية الخرافيّة التي تحيل، في آن معاً، على التخييل والشفاهية" (Larangé, 2005). من شأن مفهوم "الحكاية الحكمية الصوفيّة" هذا أن يلقي الضوء على أكثر من جانب في آنٍ واحد: مقصد الكتابة الجبرانيّة أولاً (البعد الأنطولوجي)، أساسها النفساني ثانياً، وأخيراً تقنيّاتها التي تجمع أنماط الخطاب الشفاهيّ إلى البعد التخييلي. ليس من الضروري أن نتبنّى وجهة نظر لارانجيه، ومع ذلك لا بدّ من التنويه بفضلها في إدراك أمر جوهري، هو أن نتاج جبران يدور حول موضوع واحد هو له البؤرة والمنبع.

أمّا التمازج، الذي يقوم قاعدة ثابتة تتحكم في درجات متفاوتة في نتاج جبران كله كما رأينا في الفصل 4 من القسم 2، فيفيض هو أيضاً عن تقاليد "الآداب". إنّ السمة الرئيسية في التوليفة الأجناسية التي تعتمل الكتابة الجبرانية هي اعتمادها أشكال الأدب "الشعبيّ" (الشديد القرابة لما دعوناه "الآداب الموازية" و"الآداب الصغرى") على قدم المساواة مع - وربما أكثر من - "الآداب الرفيعة" ومع أشكال جديدة مستقاة من مصادر أخرى. من بين الآداب "الرفيعة" يؤثْر جبران الشعر الكلاسيكي بشتى تفريعاته، وخاصة أكثره تعبيراً عن تجربة حيوية حاسمة في وعي الشاعر (بعض الموشّحات وقصائد من ديوان ابن زريق)، أو أشدّه إعراضاً عن العقيدة المهيمنة، شأن الشعر الصوفي أو شعر أبي العلاء المعرّي الفلسفي. يستبطن جبران كذلك الأدب النثري بأساليبه الجماليّة الشعرية، رافعا من حدّة تمازج الأجناس القائم أساساً في "الآداب الإنسانويّة" وفي "الأخبار" من دون أن يتبنّي تأنقها في البيان. يستحب من النثر الكتابات "الأقل رفعةً" حيث يختلط حابل مؤلّفات التأريخ بنابل أدب الرحلات وخطب الوُعّاظ والحكاية وحديث الخرافة والسيرة، المطبوعة كلها بطابع المشافهة، ويضيف إلى ذلك كلّه عناصر من الثقافة الشفهيّة الحيّة السارية في بيئته، الدينيّة والدنيويّة؛ وفي مقدمتها **الكتاب**

المقدّس، الذي نفذ إلى مختلف طبقاته ومقاماته التعبيرية بفضل الطقوس الدينية (الليتروجية)، التي لا تني تتنقّل بين الشعر والسرد والحكاية وتوفّق بين ومُقامي المكتوب والمحكي، ولم يغفل جبران عن النصّ القرآني الذي بقي على الدوام مشدوداً إليه.

إن التمازج الأجناسي عند جبران يفيض إلى حدّ بعيد عنه في كتب "الآداب" وحتى في أهمّ تجليّاتها عند الجاحظ؛ ليس فقط لأنّه أضاف إليها عنصرَي المشافهة والأسلوب "الكتابي"، بل وعلى الأخص لأن ذهب به إلى مقصد آخر. فلا ننسَ أن جبران وريث الحداثة الأدبيّة الأوروبيّة أيضا، من حيث أنها تتّخذت من مصير ذاتٍ فردية محور إبداعها. ومن هذا المنطلق. أخذ بمفهوم الرواية المتجذّر في فلسفة مبنيّة على فكرة الفرد وملتزمة في آن بالقضايا الاجتماعية والسياسية، وأثراها بروافد الرومانسيّة النبوّية، من كولريدج إلى نيتشه، التي تصبو إلى إعادة تأسيس الفرد في أنطولوجيّة جديدة. كما أنه أثراها، علاوة على ذلك، بفلسفة التسامي (transcendanalisme) الأميركيّة، كما تتجلّى عند وايتمان (Whitman)، مشفوعة بباطنيّة مستوحاة من ديانات الشرق الأقصى، وبالتالي، فإنّ تمازج أشكال أدبية متنوّعة ينتظم عند جبران حول فكرة جديدة غير مألوفة على الإطلاق في التراث العربيّ.

الواقع أن الانزياح الذي يحدثه جبران يصدر عن زخم تحرّري ـ أو إن جاز التعبير عن "كيمياء التحرّر" ـ ، عن حرية قصوى في التعامل مع الأجناس الأدبيّة، الأصيلة منها والدخيلة على حدّ سواء، الرسميّة منها والشعبيّة، الموصول منها بـ "الخاصة" وبـ "العامة". فالكتابة عنده معبّأة في سبيل هدف واحد: مصير الفرد. فلا عجب أن تفيض دينامية الكتابة عنده عنها في كتابات "الآداب"، بل تمعن في الفيضان والتجاوز، وبالتالي، ليس من قبل المصادفة أن يبني جبران رؤيته للأدب على وجه نقيض لمنظور "الآداب" المتداولة حتى نهاية

القرن التاسع عشر، التي كان يستهجنها عند معاصريه، لا عند روادها المبدعين القدماء. وبالمحصلة، إن تعددت المصادر التي يستلمهمها جبران، فإن نموذج توليفتها مقتبس من رؤية أخرى تتجاوز هذه المصادر لتوحدها. ذلك ما يخولنا الأخذ بفرضية تقول: إن نموذجه مستلهَم من عالم الموسيقى، أكثر منه من عالم الأدب.

النموذج الموسيقي

لم يفتُر جبران عن الاهتمام بالموسيقى طيلة حياته. بل يبدو أنها لعبت دوراً حاسماً في تكوين كتابته يتجاوز الدور الذي لعبه الفنّ التشكيلي، مع أن هذا الفن استنفذ القسم الأكبر من وقته وسرى في إبداعه الروائي إلى درجة تبدو معها بعض مقاطعه الوصفيّة لوحات نابضة بالحياة تضارع في تركيبها لوحاته المرسومة بالألوان المائيّة أو بالفحم. الواقع أن الموسيقى وفّرت لجبران إطاراً عامّاً وبنية دينامية قادرة أن تستوعب بيسر العناصر كافة التي ذكرنا آنفاً.

من اللافت أنّ جبران استهلّ أعماله العربيّة واختتمها بنصوص مكرّسة للموسيقى. فباكورتها المنشورة عام 1905 في نيويورك، ولمّا يتجاوز العشرين، حملت عنوان **نبذة في فنّ الموسيقى**: وهي عبارة عن كتيّب يبدو بصفحاته الخمس عشرة أقرب إلى نشيد يتغنّى بأسرار هذا الفنّ منه إلى عمل تحليلي. أما عمله الأخير بالعربية، وهو قصيدة **المواكب** المنشورة عام 19 التي أذاعها صوت فيروز في أوساط الملايين، فإبحار في عالم الموسيقى. مطلع هذه القصيدة الماورائيّة، "أعطني الناي وغنّ"، دعوة مباشرة وملحّة للغناء على وقع هذه الآلة الشعبيّة الأثيرة لدى جبران. أمّا الموضوعات العديدة التي تتناولها، فلا تني تتقاطع مع موضوع الموسيقى في كلّ مرّة يُعلن فيها أن "الغنا سرّ الوجود". بين هذين العملين القائمين حدّين لنتاجه

بالعربيّة، أتت كتاباته الأخرى مشبعةً بإشارات مجازيّة وأحياناً صريحة إلى الموسيقى. يتعانق الشعر عنده مع الموسيقى إلى حدّ التمازج. كلّ منهما يشكّل منظوراً للآخر إلى درجة لا يجد فيها جبران ضيراً من توظيف المفردات الخاصّة بأحدهما لتوصيف الآخر، من النّغمة إلى الرنّة إلى النبرة إلى القرار... إلخ. ذلك ما لاحظناه في تحليلنا **للأجنحة المتكسّرة** حين أشرنا إلى انتقال هذه المفردات باستمرار من حقل دلالي إلى آخر؛ وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها في كلّ نتاجه، بما في ذلك أعماله التأمّليّة كما في بيانه الشهير "لكم لغتكم ولي لغتي"، حيث يعلن: "لكم لغتكم ولي لغتي. لكم منها قواعدها الحاتمة وقوانينها اليابسة المحدودة، ولي منها نغمة أُحوّل بها رنّاتها وقرارتها إلى ما تثبته رنّة في الفكر ونبرة في العمل وقراراً في الحاسة" (مسعود، 1932، ص 231).

تستحقّ هذه المقاربة بعض التأمّل، ولاسيّما أنّنا لا نجد مقابلاً لها لدى أيّ من الكتّاب العرب، من القدامى كانوا أم من المحدثين. إنّه أوّل كاتب عربي (وربّما الكاتب العربي الوحيد) يكرّس كتاباً للموسيقى. وهو واحدٌ من قلّة قليلة تأمّلت في تشابك فنّين لكلّ منهما مفاتيحه الخاصّة، هما الشعر والموسيقى، ليس في العصر الحديث وحسب، بل في الفترة الكلاسيكية وما بعدها كذلك، مع أنّ بعض كتّابها تعرّض لإشكاليّة الشعر المغنّى كالأصفهاني (المتوفّى في نهاية القرن العاشر) في **كتابه الأغاني**، أو الفارابي، وهو الفيلسوف المعروف والموسيقيّ الفذّ.

قبل أن نتعرّض إلى الآلية التي تطبع من خلالها الموسيقى شعرَ جبران، فلنبدأ أوّلاً بتحليل وجوه الشبه التي يكشفها الكاتب بين هذين الحقلين.

تتأسّس نظرة جبران في هذا النصّ الذي لا يدّعي الصرامة العلميّة على قاعدة فلسفيّة أفلاطونيّة صريحة. فهو ينصّ على وجود عالمَين متمايزين، عالم "الروح الكليّة" وعالم الواقع، اللذين يرادفان، في المنظور الأفلاطوني، عالمي المُثل والمحسوسات. وهو تقسيم يظهر من البداية في المقطع التالي: "قوةٌ [...] فصلت ذاتي عن ذاتي، فطارت نفسي سابحة في فضاء لا حدّ له ولا مدى، ترى الكون حلماً والجسد سجناً ضيّقاً". فالمفردات التي تشير إلى العالم المرئيّ، أي "حلم" و"سجن" تحيل مباشرة إلى "ظلال" و"كهف مظلمة"، في **أسطورة الكهف**. كما أنّه يتمثّل رمزيّة ابن سينا ـ التي بدورها تستلهم أفلاطون - في أهم عناصرها المعروفة، حين يصوّر الروح على شكل حمامة عالقة في الجسد البشري ولا تتحرّر منه إلا لحظة الموت لتعود إلى موطنها الأصلي. لا يمكننا الإحاطة بصورة الطائر، المتكرّرة وفق تنويعات حقلها اللفظي (طيران، سقوط، هديل. . . إلخ)، إلا بربطها بـ "الورقاء" التي ترد عند ابن سينا(5)، التي أصبحت رمزاً استعاره متصوّفةُ الإسلام وطوّروه، خاصّة منهم ابن عربي(6). غير أنّ رمز الورقاء حاضر في ثقافات أخرى، منها على سبيل المثال الحضارة المصرية(7).

(5) في قصيدته **النفس** التي مطلعها: "هبطت إليك من المقام الأرفع/ ورقاء ذات تمنّع وترفّع".

(6) الورقاء تشكّل مع الغراب والعنقاء والعقاب الطيور الأربعة الرمزية عند المتصوفة. وقد تناولها ابن عربي بشكل خاص في رسالته **الاتحاد الكوني في حضرة الإشهاد العيني** وجعل منها رمزاً للنفس الكونية، والروح التي نفخها الله في المادة، وأول مخلوقات العقل الأول. يحدّدها على هذا النحو: الورقاء، النفس الكلية وهو اللوح المحفوظ/ النفس التي بين الطبيعة والعقل (سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي**).

(7) حيث تمثل "إيبيس" المبدأ الأزلي، وهي من طبيعة سماوية يشترك فيها الآلهة والبشر.

تتعزّز المرجعية الأفلاطونيّة لدى جبران من خلال استحضار مفاهيم وصور أخرى. فهو يشير إلى المادّة مثلاً، بمصطلحها الفلسفي الشائع في كتابات العصر الوسيط، "الهيولى"، لا بصيغتها المباشرة الحديثة، "مادّة" (الروح "تسبح في بحر الأبدية، تاركة هيكلها الهيولي") يستخدم كذلك صورة الظلال حين تنعكس في المرآة ليعبّر عن نسبية المعرفة التي تتسنى للإنسان في هذه الدنيا: "والنفس كالمرآة المنتصبة تجاه حوادث الوجود وفواعله تنعكس عليها رسوم تلك الأشباح وصور تلك الأخيلة [السماوية]" (34).

في هذا العالم الثنائي تلعب الموسيقى دوراً مزدوجاً: الوسيط والمجدّد. فبوصفها وسيطاً، توفّر للإنسان "لغة خفية وضعتها الحكمة قبل كيانه..."، تماماً كما فعل صاحب سفر المزامير، داوود الملك الذي كان نشيده "رسولاً من الله إلى أرواح البشر"، ومن منظور الوساطة ذاته، تقطع الموسيقى الطريق عكساً، صاعدةً من البشر باتجاه الله، تماماً كما "قامت مزاميره وسيطاً بينه وبين الله"، وعلى اعتبار أن كلّ وسيط بين الآلهة والبشر لا بدّ أن يكون من طبيعة إلهيّة، فإنّ الحضارات القديمة نسبت إلى الموسيقى، بوصفها وسيطة، صفة الألوهة. ألم تجعل الحضارة اليونانية من أبولو إله الموسيقى؟

والموسيقى، إلى كونها وسيطة، قادرة أن تجدّد الحياة. إنها "تحاكي الشمس"، فلا حياة من دونها، وتبثّ الحياة من ثلاثة وجوه: "تنبه الذاكرة" ـ التي تأتي هنا بمعنى "ذكرى" كما ترد عند أفلاطون ـ فتحمل الإنسان على وعي ما هو قائم في أعماقه منذ بداية الدهور، بما أنها "أنامل رقيقية تطرق باب المشاعر وتنبّه الذاكرة، فتنشر هذه ما طوته الليالي من حوادث أثّرَت فيها بماضٍ عبَر". وأما ألحانها "فتهيّج [...] عواطف مكنونة [...] في قلوب حرّى أنعشتها

الذكرى". تحرّك طاقات الإنسان الكامنة في أعماقه فتمكّنه من بلوغ ملء قامته. فها هي تبثّ في أجسام المحارِبين الواهنة "قوّة تفوق الوصف وحميّة تنبّه في قلوبهم حبّ الانتصار". وتصدح في ليلة العرس "صوتاً ينبّه الحياة النائمة لتسير وتنتشر وتملأ وجه الأرض". لا بل إنها تجترح المعجزات فتبعث الموتى يوم النشور: "وجاء في الأسفار أنّ ملائكة السماء تأتي في آخر الدهر نافخة الأبواق في جميع أقطار العالم فتستفيق من صوتها الأرواح وتلبس أجسامها". تجدر الإشارة إلى أنّ "الحمية" و"التنبيه" و"البعث" أو "الاستفاقة من الموت" تفيد كلها العودة إلى حالة أصلية؛ ولذلك تحيل كلها إلى "الذاكرة أو الذكرى". فالموسيقى، من هذا المنظور، تستعيد الأصول الحيّة، والينابيع الأصلية، فتعيد الحياة إلى بهائها الأوّل.

والحال أن هذه الوظيفة المزدوجة ـ أي دور الوسيط ومجدد الحياة ـ التي ينيطها جبران بالموسيقى، هي بالذات ما يضطلع الشعر به: أوَ ليس الشاعر برسول ينقل "ما يقوله العقل الكلي للعقل الفردي"؟ أوَليس أيضاً "حياة هذه الحياة"؟

إضافةً إلى هذه الوظيفة المزدوجة العملية، ينيط جبران بالموسيقى وظيفة أنطولوجية تقوم على ملَكة الرؤيا والكشف؛ إذ إنها "توحي [...] أسراراً غريبة" أكثر روعةً من تلك التي "في كتب الأولين". ألا تخوّل المرء أن "يرى بعين سمعه" وتولجه عالم "الحكمة الإلهيّة". إنّها السبيل الأمثل لبلوغ المعرفة بمفهومها السامي، أي معرفة وعاطفة في آنٍ واحد، ولذلك فإنها تصدر عن "القلب". أليست "حديث القلوب"، و"لغة النفوس". "تحكي ما يكنّه القلب للقلب"؟ والحال أن المعرفة والعاطفة يتجلّيان بفضل "المحبة" (المقابل لمفهوم agape عند أفلاطون)، وما مركزها إلا في القلب. فلا عجب أن ترتبط الموسيقى بـ "المحبّة"، التي يتواتر

ذكرها في هذا الكتيّب، ابتداءً من مستهلّه: "جلست بقرب من أحبتها نفسي [...] هي الموسيقى أيها الناس سمعتها إذ تنهّدت حبيبتي بُعيد بعض الكلمات..." ويستمر النصّ على هذا المنوال، يواشج شيئاً فشيئاً بين تآلف الموسيقى (لحن، نبرة، صوت، تنهيد، مقام "وتآلف الحب" محبة، حب، حبيب، عاطفة، مشاعر)، وبما أنّ للموسيقى صلة وثيقة بعالم الألوهة، فإنّ النصّ يتّخذ في نهايته صيغة نشيد ديني. فها هو يستحيل ترتيلة تدعو الناس إلى تمجيد الموسيقى: "كرّموا يا سكّان الأرض كهنتها وكاهناتها [...] صلّي أيتها الأمم وسلّمي على أورفيوس وداود والموصلي [...] وغنّي يا سوريا باسم شاكر الحلبي [...] وكبّر أيها الكون الأُلى بثّوا في سمائك أنفسهم [...] وعلموا الإنسان أن يرى بسمعه ويسمع بقلبه. آمين".

عند جبران، تحتل الموسيقى منزلة أنطولوجية تضارع منزلة الشاعر، وهكذا يتماثل الاثنان عنده، بالمنزلة كما في الوظيفة.

لكنّ التماثل لا يعني بالضرورة تماهياً أو مساواة. ففي سلّم المراتب تحتلّ الموسيقى عند جبران مرتبة أسمى من مرتبة الشعر. فهي شاملة لما سواها، تُدرك تلقائياً، وهي كليّة جامعة؛ أما الشعر فمشمول، يحتاج إلى وسيط وينحصر في حدود معينة .ليس لنا هنا أن نحكم على صحة هذا التصوّر، بل أن نتبيّن منطقه العام.

فلننظر أوّلاً في العلاقة شامل/ مشمول. نادراً ما يتناول جبران الموسيقى الآلية، فهي في المقام الأول عنده صوتية، أي ترافق الصوت الإنساني أو تصدر عنه، كما في الكلام المنطوق، والأصوات الطبيعية (كالتنهّد مثلاً) أو الغناء. إن الجمع بين الموسيقى الألية والموسيقى الصوتية يتحقّق بشكل واضح في شخص أورفيوس الذي يبني عليه جبران حجاجه. فقد بلغ أورفيوس من المهارة في العزف الآلي أنه ابتكر القيثارة وطوّر كنّارة أبولو بإضافته وترين إلى

أوتارها السبعة؛ ومع هذا فإنه لم يستطع الاستغناء عن الشعر في غنائه. بل إنّه لم يفتن الآلهة والبشر بغنائه، ولم يروّض الوحوش ويؤثر في الجماد، ولم ينتصر على حوريّات البحر، إلا حين قرن الشعر بالموسيقى. هكذا تبدو الموسيقى لدى جبران مرتبطة جوهرياً بالغناء: الغناء الديني (الإنشاد أو الترتيل)، الغناء الشعبي في الأفراح والمآتم (كالعتابا)، وغناء العشاق الحميمي، وترنيمات الأطفال، والأناشيد، والشعر الذي يُلقى أمام جمهور... إلخ، وإذ تحفّ الموسيقى بالكلام الشعريّ، توسّع من مداه. فإذا "ما بكى الرضيع اقتربت منه والدته وغنّت [...] فيكِفُّ عن البكاء [...] وينام [...] ولا ينام الطفل ولو تكلمت الوالدة بلسان شيشرون أو قرأت ابن الفارض"، علماً أن لابن الفارض منزلة سامية عند جبران، وعنه يقول: "كان ابن الفارض شاعراً ربانياً" (565). ويكمن السحر في رنّة صوت الحبيبة، فيحمل من الإيحاءات ما لا تحمله العبارات نفسها: "سحر عجيب مازج صوت حبيبتي، وفعل بمشاعري ما فعل وأنا لاهٍ عن كلامها بما أغناني عن الكلام". فالسحر بالمعنى الاشتقاقي للكلمة، يكمن في تموجات صوتها. وقد يحصل أن تشوّش الكلمات المنطوقة صفاء هذا اللحن.

يتجلّى تفوّق الموسيقى كذلك في طبيعتها التلقائية المباشرة: فالموسيقى نتلقّاها مباشرة من دون وسيط، وكذلك نصدرها، ولا حاجة إلى أيّة مرجعيّة خارجيّة لإدراك مُكوّناتها، أي مادّتها الصوتية. التعبير الموسيقي ينبعث بصورة طبيعيّة، دفقة تلقائيّة، بينما التعبير الشعري يقتضي وساطة قد تتعذّر مما يفضي به إلى العِيّ (انحباس الكلام) وحتى إلى العيّ (تعذّر التعبير) وبالتالي فقد يرى نفسه "تحدّثت [...] والطبيعة مرّات كثيرة وهو واقف معقود اللسان". ويستشهد الكاتب بتجربته أثناء كتابة نصه هذا، إذ يشعر بالعجز، بل

بالعي الكاتب: حتى إذا قدر على صياغة الكلام، فإنه يبقى عاجزاً عن التعبير الناجز. "والآن وقد كتبت هذه الصفحات، أراني كطفل ينسخ كلمة من نشيد طويل[8] . . .

أما الملمح الثالث المعبّر عن تفوّق الموسيقى فهو سمتها الكلية الجامعة؛ فهي تقوم أداة تعبير وتواصل صالحة لكلّ المخلوقات في الطبيعة والكون. بواسطتها، ها هي الحيوانات وعناصر الطبيعة، الجداول والنبات، النجوم والفضاء تتواصل في ما بينها وتتواصل مع الإنسان. ألم تأسرها أغاني أورفيوس؟ والبشر، على اختلاف ألسنتهم "لسان جميع أمم الأرض" وأعمارهم ومزاجاتهم وعلى تنوّع ثقافاتهم وفئاتهم الاجتماعيّة "عمّ تأثيرها الناس، فتكلّم بها البرابرة في الصحراء، وهزّت أعطاف الملوك في الصروح"، يستطيعون بفضلها أن يتواصلوا. إنّها حقّا صوت النفس لدى كلّ مخلوق، بشريّاً كان أم لا، وبما أنها كليّة جامعة، فهي أزليّة: "فيا أيّتها الموسيقى، يا أوتربي المقدّسة لقد رقصت أخواتك الفنون في ما غبر من الأجيال زمناً، ووضعن في معاقل النسيان آخر، وأنت تهزئين بهنّ ولم تتنازلي عن مسرح النفس يوماً واحداً، فكأنّك صدى القبلة الأولى التي وضعها آدم على شفتي حوّاء، صدى له صدى له صدى، تتناقل وتتناسخ وتكتنف الكلّ وتحيا بالكلّ".

أيّاً يكن رأينا بصحّة هذا المنطق، فإنّ جبران يضفي على الموسيقى ما يجعلها أنموذجاً للشعر نفسه، ذلك الشعر الذي لا يصحّ لها أن تنفصل عنه.

---

(8) اقتضى جبران كل هذا الجهد لينطق بكلمة واحدة. ذلك دأبه، إذ إنّه يصرح في رسالة لمي زيادة، وكان قد أنجز نتاجه بالعربية وأشرف على إتمام نتاجه بالإنجليزية: "إن **النبي** ما هو إلا أول حرف من كلمة. . ." (حفار، 1979، ص 153).

تجليّات النموذج الموسيقي

ليست هذه المقاربة جديدة بحدّ ذاتها؛ بل تتماشى مع تيّار عرفته الرومانسيّة الأوروبيّة في القرن الثامن عشر. فخلافاً للكلاسيكيّة التي كانت تبحث عن نماذجها الملهمة في فن الرسم ـ تبعاً لنظرية هوراس "على منوال الرسم يأتي الشعر"، - (ut pictura poesis)، توجّهت الرومانسيّة شطر الموسيقى منذ أن وضع أفرايم ليسينغ (Lessing)، في عمله *Lakoon* عام 1766، حدود هذين الفنين. بهذا المعنى، كان نوفاليس، وهو من أبرز مبدعي مدرسة يينا، يجد في الأدب عملاً "لازماً" بامتياز، فهو لا يتعدّى إلى مفاعيل، يحيل إلى ذاته على الدوام: "إنّ الحدث الشعري في أنقى حالاته يجد مرجعيّته المباشرة في ذاته، ولا أهميّة له خارج ذلك" (Todorov, 1977, p. 208). وفي مكان آخر: "الرواية [...] لا تهدف إلى شيء، ولا تتبع لشيء سوى ذاتها، في مطلق الأحوال"، وإذا كان الشعر أشبه "بالصيغ الرياضيّة التي تشكّل عالماً قائماً بذاته، والتي لا تتفاعل إلا فيما بينها ولا تعبّر عن شيء سوى عن طبيعتها الرائعة" (المصدر نفسه، ص 209)، فلأنّه يحاكي الموسيقى، وأيضاً في مكان آخر: "هي حكايات مقطّعة الأوصال، لكنّ شذراتها تتداعى كما في الأحلام. هي قصائد منسجمة بكل بساطة، جميلة، ألفاظها تبلغ الكمال، إنّما لا تترابط ولا تحيل إلى أيّ معنى. قصائد مقروءة، مكوّنة بالحدّ الأعظم من مقطعين أو ثلاثة تشكّلها شذرات من المواضيع الأكثر تنوّعاً. الشعر، الشعر الحقيقي، يمكن له على أفضل وجه أن يحيل إلى معنى ألّيغوري، ليُنتج، كالموسيقى، أثراً غير مباشر" (المصدر نفسه، ص 210). ثمّ يستخلص نوفاليس من ذلك قاعدة عامّة: "يجب أن نكتب كمن يؤلّف قطعة موسيقية" (المصدر نفسه، ص 215) ثم يتوسّع في هذه الفكرة في الفصل الثاني من روايته **هنري دوفتردنغن**.

أثـرت أعـمـال فـاغـنـر ـ Wagner خـصـوصـاً **أوبـرا تـانـهـاوزر** (Tannhäuser) التي قُدّمت في باريس عام 1861 ورباعيّة **خاتم نيبلونغ** (Niebelungen) الأوبيراليّة ـ تأثيراً بالغاً في شارل بودلير (Charles Baudelaire)، فتأمّل طويلاً في علاقة الأدب بالموسيقى؛ لكنّه قارب المسألة من زاوية تمازج النصّ والمقطوعة. فنجد لديه مقدّمات تبشر بالنفَس الجبراني، كما في كلامه عن الأوبرا: "يمكننا الجزم بأنّه كلّما كانت الموسيقى بليغة، كلّما كان إيحاؤها دقيقاً وسريعاً، مما يخوّل ذوي الإحساس تكوين صورة عن الأفكار التي ألهمت الفنّان" (**الأعمال الكاملة**، 1961، ص 1121 ـ 1122) (Beaudelaire). وفي محاضرة ألقاها في أكسفورد وكامبردج عام 1894 بعنوان "الموسيقى والآداب"، يستند بودلير إلى الموسيقى في دفاعه عن ضرورة الإيقاع الموسيقي في الشعر. ونجد النفَس ذاته لدى مالارميه (Mallarmé) الذي كتب في مقدّمة عمله **ضربة نرد** (1897) أنّ عمله هذا يجب أن يقرأ كـ "مقطوعة". أما رؤيته "للعمل الأدبي الكبير"، فيعبّر عنها بتصوّر موسيقيّ، منسجمة بالمطلق مع رؤية فاغنر. إنّ استمرار الأخذ بهذا التصوّر الرومنسي إلى أيّامنا الحاضرة، من خلال مفاهيم كـ "الكتاب" إدمون جابيس (Edmond Jabès) أو "الأثر المفتوح" أمبرتو إيكو (Umberto Eco)، يؤكّد أهميّة النموذج الموسيقي في الآداب الحديثة.

إذا كان موقف جبران يتماشى مع هذا التيّار الفكري الذي كان مترسّخاً حينها في أوروبا، فلا يعني ذلك بالضرورة أنّه تأثّر به مباشرةً. فحين كتب "نبذته" القصيرة في الموسيقى، لم يكن قد تجاوز الثانية والعشرين بعد، وكانت ثقافته لا تزال تستمد بشكل أساسي من بيئته العربية. على أيّة حال، فإنّ مسلكه يدل على أصالة فكر جديد، من حيث اعتماده النظرة الأنطولوجيّة منطلقاً، من جهة،

وأخذه بمفهوم الموسيقى الشرقي السائد في عصره، من جهة أخرى؛ مما حدا به إلى تفضيل الأنماط الشعبيّة في الموسيقى، خلافاً للرومانسيين الذين كانوا يأنسون حصراً إلى الموسيقى الكلاسيكيّة. ويذهب جبران بمنطقه ذلك إلى أقصاه: إذ يضبط إيقاع تلك الموسيقى حركة كل عمل على حدة، كما يضبط حركة جملة أعماله كتلة واحدة. فتأتي هذه الأعمال، في بنية الكل والأجزاء، مركّبة على شكل قطعة موسيقيّة.

إنّ تحليلاً موجزاً لتركيب **الأجنحة المتكسّرة** يسمح بالتأكّد مما ذكرنا. يتبدّى لنا فيه ملمحان أساسيّان: صيغة النشيد والغنائيّة الموسيقيّة ـ وهما صفتان تنطبقان كذلك على القصّتين اللتين تم تحليلهما في القسم الثاني من هذا الكتاب.

إن للأجنحة المتكسّرة صلة قربى بالنشيد، لناحية آلية تلقّيه وانسيابه الداخلي في آنٍ واحد. ولا بدَّ هنا من تحديد مصطلح "نشيد" بمعناه الأوسع، كما يتجلّى في الأغاني الشعبيّة المشرقية، وفي السير الملحميّة المرويّة على لسان الحكواتي، وأخيراً في الملاحم الشفهيّة التي كان يلقيها الشعراء المغنّون (المنشدون) في اليونان قديماً. إنّ هذه الأجناس الثلاثة تتقاطع معاً في نقطتين. الأولى أنّها جميعاً أجناس "غير إخباريّة"، بمعنى أنها لا تفيد معرفةً جديدة، بل تعيد دائماً صوغ موضوع شائع وثابت، مع بعض الفروق الطفيفة بين الروايات. يكون هذا الموضوع عادة حكاية حبّ أو سيرة بطوليّة. لذلك فإنّ أُفق التلقي (ما ينتظره المتلقّي) ليس من باب المعرفة والاستعلام، إنّما من باب الانفعال والتأثر. هكذا تُستدعى الذاكرة لاستحضار النواة الإخباريّة المعروفة مسبقاً، وتُخلى الساحة للعاطفة الصرفة التي يهيجها الغناء. وبتعبير آخر، ما الغناء إلا ذريعة للانفعال والتأثر، وليس في حال من الأحوال وسيلة لإصابة معارف

جديدة. يصرح الراوي عن هذا المنطق منذ "التوطئة"، حيث يقدّم للقارئ سلفاً ملخّص ما سيجري معفياً إيّاه من انتظار أيّة معلومة أخرى تساعده على متابعة أحداث الحكاية. هو بذلك يسقط عنصر المفاجأة ويشرع الأبواب للعاطفة. يطّلع القارئ منذ الأسطر الأولى على بداية الحكاية (ولادة قصة حبّ) وختامها (فشل الحكاية)، فيجد نفسه في موضع من لا ينتظر من الحكاية ـ باستثناء بعض التفاصيل السرديّة ـ، سوى قدرتها على التأثير في مشاعره وعلى الأخذ بزمامه إلى الوجهة التي يرتئيها له[9].

تجري الأحداث على إيقاع مكوّن من عدة حركات متتالية ترسم خطّاً بيانياً يتصاعد درجة درجة حتى يبلغ ذروته ما قبل الاختتام بقليل، والواقع أن الفصلين الأوّلين بعد "التوطئة" يشكّلان ما يشبه المقدّمة. مع الفصل الثالث، بعنوانه المتلائم مع موضعه في الرواية "في باب الهيكل"، تبدأ الحركة الأولى مليئة بالفرح والحبور، وتستمرّ طوال الفصل الرابع "الشعلة البيضاء"، وتفيض على جزء كبير من الفصل الذي يليه "العاصفة". الحركة الثانية تبدأ مع إعلان مشروع الأسقف المعارض لمشروع العاشقين، وتستمرّ في فصول "بحيرة النار"، "أمام عرش الموت"، و"بين عشتار والمسيح". تأتي الحركة الثالثة سريعة ومتوتّرة فتغطّي فصل "التضحية". وفيها يبلغ المنحني ذروته قبل أن يهوي فجأةً إلى الخاتمة في فصل "المخلّص"، الذي يقفل فيه الموت الحركة بكاملها.

إن تطوّر الحدث بهذا الشكل يمنح الرواية سمتين تقرّبانها من

(9) نلحظ نفس الظاهرة في أدب "المأساة" عند اليونان والرومان، كما في ما استوحاه منها راسين (Racine) في مسرحه، شأن فادر (Phèdre) أو أندروماك (Andromaque).

تركيبة الأغنية الشعبيّة. السمة الأولى المثيرة للاهتمام هي أنّ حركات النصّ لا تني تكرّر نفس المواضيع، متنقلة بها من مقام الفرح (غبطة الحبّ والسعادة) إلى مقام الترح (لوعة الفراق والموت)؛ ولكنها تتصرف بها بحيث يتناوب المقامان على موقع السيادة يتبادلانه بشكل دوريّ؛ هذا مع استثناء وحيد في الحركة الثانية حيث يتحقق في جزء منها نوع من التوازن بين المقامين، كما في "بين عشتار والمسيح". يولّد ذلك ما يشبه نشيجاً رتيباً مضنياً، حيث تترافد المعطيات للإبقاء على حالة الانفعال ولتحفيزها عند الضرورة بما قل من معطيات أخباريّة وحدثيّة، لئلا يتباطأ وقع الانفعالات.

أمّا السمة الثانية فيمكن توصيفها من خلال تصاعد الخطّ البياني للانفعالية. يبلغ هذا الخط ذروته حوالي نهاية السرد، ذروة لا تدوم أكثر من لحظة مقتضبة شديدة التوتّر (في فصل موجز: "التضحية")، قبل أن يهبط فجأة ويتلاشى. يتجلّى التوتّر من خلال ظواهر عدة: سلمى تجهش بالبكاء؛ مشاعر حبّ فوّارة يتبادلها الحبيبان، مشحونة برموز شديدة الوقع (يسوع على الصليب وأمّه الحزينة)؛ اعتبارات ماورائيّة سامية، لا نظير لها في بقية النصّ. يذكّرنا هذا التركيب بالموّال في الغناء الشعبي حيث يعلو صوت المغنّي في الأوكتافات العالية، مستعيداً مجمل موضوعات الأغنية، محمّلاً إيّاها كثافة قصوى، ومشيعاً فيها انفعالات شديدة من خلال تأثيرات لفظيّة تعتمد التكرار في لفظ الـ"الأنا" كما في مضمونه. تتلاشى الأغنية عند نهايتها تاركةً السامعين يعيشون، بُعيد صمتها، ذكرى أصوات ومعانٍ لا تزال تتفجّر بالعاطفة، وليس من باب الصدفة أن يستدعي النصّ، في هذه اللحظة بالذات، الموشّحات الأندلسيّة من جهة، ومشهد تأمّل الغروب من جهة أخرى: فالأولى تحيل إلى نمط من الشعر الشعبيّ مطبوع بأقصى درجات الحنين

المكتوم، والثاني إلى الشفق المؤذن بليل وشيك يقوم مقام قطيعة مأساويّة.

إنّ هذا الدفق الموسيقي، الذي يبدو جلياً في البناء المعماري العامّ للحركات، ينتظم كذلك مقاطع كلّ حركة على حدة،. يتبدّى ذلك من خلال صيغتين متمايزين. الأولى ـ ونطلق عليها تسمية "النظام السديمي" ـ تجسّد فكرة نوفاليس الواردة على لسان كلينغسور: "في كلّ شعر، لا بدّ من فوضى سديمية تتخايل تحت حجاب يوحي بالنظام" (**هنري**، 179). ففي حين أنّ كلّ حركة تبدو بمجملها خاضعةً لنظام مترابط، ترتبط التفاصيل في ما بينها بتوليف موسيقي خارج عن أيّ نظام منطقي؛ بحيث إنّ بعض الموضوعات والأفكار تظهر ثمّ تغيب، لتعاود الظهور في اللحظة المناسبة لمزاج السياق النفسيّ، ولكن بنبرات مختلفة. ذلك هو حال تلك اللازمة المتكرّرة، الطائر المهيض الجناح، التي تملأ فضاء الحركة الثانية؛ وكذا يقال عن جبل لبنان المحمّل بدلالات كتابيّة، وعن العبقريّة الشعريّة وصورة يسوع، وعن الكآبة الكعبة التي تتلوّن في كلّ مرّة بلون مختلف، وكذا يقال أيضاً عن موضوع الأمومة الذي يملأ أرجاء النصّ والذي لا ينفكّ يتلاشى ويعاود الظهور بأشكال متنوّعة. كل ذلك أن السرد لا يقوم على بنية عقلانية بل يقصد إلى خلق "مناخ" باللجوء إلى تنويعات عفوية.

يتجلّى النظام الموسيقي نفسه عبر ظاهرة أخرى مكمّلة لها، يبدو العمل معها توليفاً لأجزاء مكتملة بذاتها ومستقلّة تماماً عن بعضها البعض. الأمثلة على ذلك عديدة مثل: "نشيد الأمومة" في فصل "أمام عرش الموت"، وصف سلمى في "الشعلة البيضاء"، "نشيد العبقريّة الفردية" في فصل "العاصفة"، وتأمّلات في وضع المرأة وفي نظام "الشريعة" في فصل "بين عشتار والمسيح". كلّ

مقطع من هذه المقاطع يشكل بذاته قطعة مكتملة ومستقلة، يمكن اجتزاؤها وإدراجها في سياق نصّي آخر، على شكل قصيدة أو مقالة. وهذا ما حدث فعلا: فقد اقتطعت هذه المقاطع وقُدّمت مستقلّة عن بقيّة الرواية بمثابة نماذج من أدب جبران. بفضل وحدة الموضوع فيها، تأتي هذه النصوص أشبه بلآلئ منظومة في عقد. ومما يزيد من وضوح هذا الطابع الموسيقي كون الأجزاء ترتبط بعضها ببعض في آليّة تستلهم التوليف بين الأصوات أكثر مما تستند إلى التسلسل المنطقي.

أما الصيغة الأخرى للنظام الموسيقي الذي يطبع عمل جبران على مستوى أجزائه، فهو "التكرار النغمي". لقد أشرنا في فصل سابق إلى ظاهرة التماثل الشديدة الصلة بالأسلوب "الكتابي". لكننا مررنا مرور الكرام على إحدى تجليّات هذه الظاهرة يجدر بنا التوقف عندها: هي الإيقاع الموسيقي في المجموعة التي تضمّ المتماثلات كافة. يتجلّى هذا الإيقاع على شكلين. أوّلهما أن البنية الثنائيّة في الجملة النحوية عند جبران ـ والتي قد تتوالد فتصبح ثلاثيّة وحتى رباعيّة ـ تولّد إيقاعاً يضبط النصّ بمجمله. يتجلّى هذا الإيقاع في النصوص القصيرة باعتماد أسلوب "النثر الشعري" المشبع بعناصر شعريّة أخرى كالجناس والتقفية. أما في النصوص الطويلة، مثل **الأجنحة المتكسّرة**، فيبرز هذا الإيقاع في المواقع الحرجة من السرد، أي عند تمفصل الأحداث أحدها على الآخر، وكذلك في المقاطع التي تتميز بشحنة انفعالية قصوى. ففيها يبلغ الإيقاع ذروته ـ قمة خطه البياني. ويزيد من وقعه وتأثيره كون هذه التكرارات نافلة لا تفيد معنى جديداً ولا تضيف أمراً ما: شأنها أن تديم مفعول المدلول الذي سبق للقارئ أن أدركه. إنها مجموعة من العبارات الخاوية من المضمون إن جاز القول، لكنّها تفعل فعلها من خلال الإيقاع العام،

فتشحن النصّ بموسيقى تستمر بمعزل عن المعاني. تقنيّة تذكّر ولا شكّ باللازمة في الغناء الشعبي، التي يجب أن تتكرر بانتظام.

إن هذين النمطين، النشيد والغنائية، يمنحان النصّ هويّته الموسيقيّة، ويتأكّد مفعولهما من خلال نمط ثالث ذي طبيعة صوتية، يدعمهما ويعزّز من دورهما: الصمت. فالانتقال من فصل إلى آخر يشكّل وقفة في مجرى السرد، هي لحظات صمت بين فصلين، تتميز إحداها عن الأخرى بنبرة خاصة. غير أن لحظات الصمت تأتي داخل كلّ فصل، أقله من خلال عبارات من قبيل: "سكتُّ"، "أسمِعت صمتي؟"، "غرقت في الصمت"... إلخ. وسواء جاء هذا الصمت فعلياً أم تعبيراً مجازياً عن حالة نفسانية، فإنّه لا يعني انعدام التواصل ولا الخواء. إنّه، على العكس، التواصل في أبلغ صوره. فالصمت في القاموس الجبرانيّ نقيض "الثرثرة" و"الخرَس" معاً. إنّه يسمُ الحالة نفسيّة في فترات اشتدادها. إنّه ذروة من الانفعال نستطيع أن نرصدها على امتداد النص، ذروة تتجلّى في فيض من النعوت والصفات، حتى في الجمل القصيرة. يرفع هذا الصمت من حدة "الورَع" ـ حسب تعبير نوفاليس ـ الذي يعتمل كتابة جبران، ورعاً هو بعينه جوهر الموسيقى. أجل، يبدو "شعر" جبران مسكوناً بحركية معمارية الموسيقى.

لقد أشرنا سابقاً إلى أنّ أعمال جبران تتناول موضوعاً واحداً يفوم مقام المجرى الرئيسي لنهر تترافد فيه جدوال صغيرة، هي تنويعات على الموضوع إياه. وحين ينضاف إلى وحدة الموضوع التعدّد في صيغ التعبير وأساليبه وكذلك في الإيقاع، تكتمل أمام أعيننا مجمل العناصر المكوّنة للسيمفونيّة الموسيقيّة. فمن السهولة بمكان أن
نستبين توالي هذه الحركات السمفونية في أعمال جبران باعتبارها

جملة واحدة، ولا سيّما أنها تتميز بوحدة الغرض وبالتنوّع الأجناسي معاً. ومع أنّ المجال لا يتسع للخوض في هذا الأمر بإسهاب، نكتفي هنا بالإحالة إلى بمقاربة خليل حاوي في دراسته عن تطور أدب جبران. يستعيد حاوي فكرة طرحها ميخائيل نُعيمة في مقدمته للمجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران، ويتوسّع فيها، فيميّز أربع مراحل في كتابة جبران: مرحلة الكآبة المتولّدة عن الإحساس بفشل القيم العليا في هذا العالم (تتجسد في قصّة **يوحنّا المجنون**)؛ مرحلة التمرّد الذي يسود في **الأرواح المتمرّدة**؛ مرحلة الرومانسيّة المفعمة بالكآبة كما تتجلى في **الأجنحة المتكسّرة**؛ وأخيراً مرحلة التمرّد النيتشوي الذي يلفحك في **العواصف**. يضيف حاوي مرحلة خامسة تخص كتاباته الإنكليزيّة: مرحلة **التصالح**. لا شكّ أن هذا التحقيب فضفاض، لكنّه يُظهر بوضوح ما كان يهجس به جبران في كل مرحلة من مراحل حياته وإبداعه. تقوم هذه المراحل مقام حركات في إيقاع إبداعه السيمفوني، يفصل ما بينها فترات صمت، هو صمت امتلاء واكتمال.

الفصل الثاني

مسالك عبر-الأجناسيّة

لسنا في وارد تتبّع كامل تجلّيات النموذج الموسيقي في أعمال جبران؛ لذا نكتفي بدراسة اثنين من أكثرها وضوحاً، وهما عبر ـ الأجناسيّة الناتجة من تمازج مُعمَّم داخل عمل واحد، و"التحوير الأجناسي".

عبر ـ الأجناسيّة بتمازج معمَّم

تتعايش في الأعمال الثلاثة الكبرى التي حلّلناها بإسهاب عدّة أجناس أدبيّة وعدّة أنماط سرديّة تتمازج شأن ألحان موسيقيّة. إيثاراً للإيجاز، حرصنا على حصر تحليلنا لهذا النمط من التمازج في القصّتين اللتين درسناهما في القسم الثاني.

يتجلّى التمازج أوّلاً في الجمع بين مقامين في الخطاب، الفصحى والعاميّة. فالمكتوب (لغة الكتابة) لدى جبران يتأثّر دوماً بالمحكي (اللغة الشفوية). فعلى مستوى المعجم، يلجأ السرد إلى معجم من الفصحى أقرب ما يكون إلى المعجم اللغة المحكيّة. ثمّة مفردات كثيرة تشي بهذا التوجّه: "قَراني" بدل "أركان" أو "زوايا"؛ "حرطقة" عوضاً عن "صليل"؛ "نقَبَ" بدل "حرَث" أو

"فلَح". ويوغل جبران في هذا الاتجاه، فيستعمل كلمات عامية مشتقة حسب قواعد صرفيّة غير قانونية: "سالم" بمعنى "سليم"؛ "متخوم" عوضاً عن "مُتخم"؛ "شعشع" في مقام "شعّ". والأمر ذاته ينسحب على مستوى البنية النحويّة التي يختار منها تراكيب يستضعفها النحاة، فيفضّل اسم الفاعل على صيغة المضارع، كما في: "لا تكونوا متسرّعين"، بمعنى "لا تتسرعّوا"؛ ومنها تراكيب يخطّئونها تماماً، كما في تجنبّه صيغة المجزوم مجاراة للهجات المحكيّة، كما في: "من يريد به شرّاً يكون عدوّاً لنا" في حين أنّ المركّب شَرطيّ، ويستوجب نحّوياً جزم فعل الشرط وجوابه، لتصبح الجملة "من يرِد به شرّاً يكُن عدوّاً لنا". وعلى مستوى الخطاب، يلجأ إلى أمثال وعبارات مجازيّة مقتبسة من اللهجة المحكّية، تكاد لا تحترم قواعد النحو، من دون أن يبحث عن معادل لها أقرب إلى الفصحى. برّر جبران ممارساته اللغويّة هذه بل ونظّر لها، ثم شاعت من بعده في الكتابة العربيّة المعاصرة، السردية منها خاصّة.

قد يبدو هذا المزج اللغوي ثانوّياً ومحدوداً لكونه يمسُّ مفردات بعينها أو عناصر محدّدة، لكنه في واقع الأمر يطال جنسين متميزين تماماً من وجهة نظر التصنيف الأدبي المعاصر: السرد التخييلي الرواية والقصّة من جهة، والحكاية الشعبيّة من جهة أخرى. فالتمازج يتعدّى المستوى اللغوي ليمسّ البنية السرديّة والأجناسيّة، ولا ضرر في أن نستبق الأمور فنلفت إلى أنّ تأثيرات الأدب الشفهي في كتابة جبران تمسّ أعماله على مستوى أوسع مما ذكرنا حتى الآن. فالقصّة القصيرة عنده تنزع نحو الحكاية الشعبيّة، الموصولة، بصورة ما، بجنس كلاسيكي هو المقامة. أما آليات هذا التمازج فمتعدّدة، منها: ـ مخاطبة القارئ مباشرة؛ ـ اللجوء إلى أساليب إنشائية تُقحم القارئ في الحكاية لتسهل عليه استنتاج العبرة مما يقرؤه؛ ـ إيراد أمثال

معروفة لدى القارئ تحفيزا لذاكرته؛ ـ شخصيّات مرسومة بخطوطها العريضة تقوم لديه مقام "وظائف سردية نمطية" بالمعنى الذي يعطيه بروب للمصطلح؛ ـ تسلسل الأحداث تسلسلاً خطّياً (من دون عودة إلى أحداث سبقت أو استباق أخرى قادمة ـ ما يسمى بالاستعادة والاستباق)؛ ـ التكرار حيث تستعيد الشخصيّة أو السارد نصاً ورد سابقاً (باستعادة كلمة منه أو عبارة أو مقطع أو فقرة) ليس بقصد التذكير بل بغية "إحياء ذكراه" أو الاحتفاء به على نحو طقوسي، أسوة بالطقوس الدينيّة؛ ـ اللجوء إلى قوالب لغوية جاهزة (كليشيه)؛ ـ التسجيع؛ ـ استعادة قول سابق بصياغته بشكل آخر على طريقة القصاصين والحكواتية[1]- إبراز نبرة الخطاب عبر الإيحاء بصيغته في اللغة المحكية، بحيث يستحضر القارئ حركات جسد المتكلّم بها. كافة هذه الظواهر هي التي حدت بدانيال لارانجيه (Daniel Larangé)، في دراسته عن مقصد الإبداع عند جبران، بتصنيف كتاباته في خانة الحكاية الحكمية الصوفيّة (fable mystique)، وهو عنوان كتاب أصدره عام 2005.

في كتابة جبران نمط آخر من التمازج، على صلة بالأوّل، قوامه تطعيم النصّ النثري بعناصر وتقنيّات شعريّة. أوّل ما يمكن ذكره في هذا المقام استخدام الكاتب وحدات إيقاعيّة أقرب ما تكون إلى التفعيلة في الشعر العمودي. إذ إننا نستطيع أن نقرأ العديد من المقاطع النثريّة على طريقة عروضيّة، شريطة أن نراعي في قراءتها أسلوب الحديث المعتمد في اللهجة العامّية، أي أن نهمل حركات الإعراب، وأن نسكّن بعض الحروف داخل الكلمة الواحدة. هذه

(1) انظر مثلاً الأطروحة التالية عن أساليب القصص: Praline Gay-Para, "Contes de la montagne libanaise, procédés stylistiques et significations," (Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris III).

البنية الإيقاعيّة من الوضوح بحيث يمكننا تقطيع النصّ على أسطر وفقا للتفعيلات، فنحصل على نفس البنية النصّية التي سيتبنّاها الشعر الحرّ بعد جبران بعقود معدودة. وذلك على كل حال ما يعمل به الشعر الشعبي (الزجل) منذ بداياته، خصوصاً في "الميجانا" و "العتابا" [2].

يتسم نصّ جبران أيضاً بآليّات إيقاعيّة أخرى هي من لوازم الشعر، تتجلّى على نحو مكثّف في المتوازيات". تقوم هذه التقنيّة على إنشاء مجموعة نصية طويلة مكونة من مقاطع مترابطة محكومة بنفس الإيقاع. غالباً ما تتكوّن هذه المجموعة من مقطعين، وقد يصل عددها إلى ثلاثة وأحياناً إلى أربعة. أما المقطع الواحد فيتراوح طولاً وقصراً: من مجرد مجموعة اسمية أو فعلية قصيرة، إلى جملة بسيطة إلى جملة طويلة تتراكب فيها عدة جمل. هذه المقاطع المتوازية تذكّر بالتأكيد ببنية البيت الشعري العمودي ذي الشطرين، أو بالبنية الثلاثية الشائعة في أسماط الموشّح. ويشتدّ الإيقاع الشعري بقدر ما يشمل التجاوب في المقاطع ومكوناتها الثانوية البنية الصرفية والنحوية والجملة المركبة وحتى بنية النص بكامله[3]. إن هذا البناء النصّي يقتضي ولا شكّ إدراج مختلف الأساليب البيانية التي يصنّفها علم البلاغة في خانتين اثنتين، هما علما المعاني والبديع. يدخل في الخانة الأولى علاقة المبتدأ بالخبر (كالتقديم والتأخير مثلاً)، طبيعة التسلسل اللفظي (قلب مواقع الكلمات، التضادّ، تصالب الألفاظ... إلخ، (صيغ الفعل) كالاستفهام والأمر والتعجّب والنداء...)، كما

---

(2) من الدراسات الجيدة التي تتناول الشعر العامي (وهو غير الفلكلور) ثلاث كتبت بالفرنسية هي: (J. Abdel-Nour, 1966; S. Jargi, 1970; J. Lecerf).

(3) في الفصل الرابع من القسم الثاني بعض النماذج عنه.

يقارب الإسهاب والإيجاز، الحذف والتوكيد، التورية والمبالغة، التدرّج والتلميح والسخرية بمختلف أشكالها. ويدخل في خانة البديع أساليب من قبيل: السجع والجناس والطباق المترادفات والمتضادّات والاستهلال المكرّر وترادف الأضداد. أضف إلى كلّ ذلك أنماط الاستعارة التي تصنّفها البلاغة العربيّة في بابين هما المجاز والتشبيه بصيغهما العديدة.

هناك أخيراً نمط من التمازج على المستوى الأجناسي بالمعنى الحصري، يسري في "الأجناس الصغرى" أو ـ حسب تعبير فراي ـ "الفسيفساء النبوّية"، حيث تتجاور الأقوال المأثورة ـ المقتبسة من الكتاب المقدّس والقرآن أو من الثقافة الشعبيّة أو من ابتكار المؤلّف ـ مع المقبوسات القابلة للعزل (péricope)، ونعني بها "تلك الوحدات الأدبيّة التي تسمح هشاشة اتصالها بسياقها النصي بعزلها عنه، وذلك لأنّها مقتبسة أساساً من سياق آخر". ولا بأس من التنويه بأن المقتبسات القابلة للعزل بنية شخّصها الباحثون في النص الكتابي - الكتاب **المقدّس** بعهديه القديم والجديد ـ لتوصيف بعض النوى النصيّة، كالأمثال الإنجيلية والمعجزات، التي تبدو، في السياق الذي ترد فيه، قابلة للاقتطاع تماماً من النسيج السردي. وإضافة إلى ذلك نجد أمثالاً وعظيّة (parabole) حكايات تُضرب مثلاً وحكايات تفيد عبرة غالبا ما تأتي على لسان الحيوان fable وقد تتراكب هذه العناصر مع أخرى من "التنزيلات الإلهية"(oracle)، منها "الوصية" شأن "الوصايا العشر" والحكاية الرمزيّة (allégorie) المكثّفة، والحقائق العامة وتعابير التحريض والإيعاز السلطوي. . . إلخ، وإلى جانب هذا النمط من التمازج بين الأجناس الصغرى، تمازج آخر أخطر شأناً يقوم عادة بين الأجناس المكتملة، نسميه اليوم "التناص". ويأتي هذا التناص على نوعيه المعروفين. أولهما التناصّ بالتجاور، مثل الاقتباس

المباشر أو بالتلميح، والسرقة الأدبيّة التي تطال التعبير بصيغته أو بمعناه من دون صيغة؛ وهو تناصّ يرد في سياق الخطبة والعظة والحكاية الشعبيّة. وثانيهما التناص بالاشتقاق، يقوم على محاكاة سابق يُتّخذ مرجعاً، فتُستعاد حكايته بأسلوب آخر بعيداً عن القراءة أو التأويل الأدبي. وعلى هذا النحو أعاد جبران تفعيل نصوص إنجيليّة وأخرى من العهد القديم، تماماً كما استثمر موادّ أسطوريّة كحكاية **إرم ذات العماد،** التي ورد ذكرها في **القرآن** ثم توسع فيها منشئو القصص التاريخي العرب؛ وقد صاغ منها جبران مسرحية تحمل نفس العنوان. وعلى نفس الآليّة، استحضر جبران موادّ مشتقّة من شعر الغزل العربي، وحوّلها لتتلاءم مع مقصده ورؤيته، كما في قصّة **خليل الكافر**.

يترافق هذا النمط القائم على تشابك الأساليب الأجناسية مع نمط عبر-أجناسيّ آخر، نطلق عليه اسم "التحوير الأجناسي" ففي طموحه إلى الفرادة، لم يكن جبران أن يركن إلى الأجناس القائمة، قديمها كحديثها، أو إلى الالتزام بقواعدها الضابطة. لذا راح يسائلها من بعيد وبعين ناقدة ماكرة، موغلاً في تفكيك بناها الداخلية بألف وسيلة، ليستولدها أشكالاً طريفة، يؤكّد بها حريته في الإبداع.

عبر ـ الأجناسيّة من طريق "التحوير الأجناسي"

في كتابه **ولادة الأدب،** يشير شيفر إلى تقنية روائية مارستها جماعة يينا، وردت عند سرفانتس في **دون كيشوت،** يطلق عليها اسم "انحلال الأجناس" .يُمثّل عليها بالطريقة التي استبطنت فيها هذه الرواية كلاًّ من الرواية الرعَويّة ورواية الفروسيّة. في المقطع الذي بعنوان "مارسيلا" (فصل 12، 13 و14)، الوارد بعد وصف دون كيشوت لـ "العصر الذهبي" ، نرى أن "التغنّي بالنموذج الرعوي

ونموذج الحب المثالي يستتبع مباشرة الحديث عن إفلاس ذلك المثال الأعلى [...] إن انحلال النموذج الرعوي ونموذج الحب المثالي يتحقّق عبر تفسّخ موضوعيه الرئيسيه، أي الحريّة والحبّ. يبيّن سرفانتس كيف يدمّر هذان الموضوعان أحدهما الآخر. إذ ترفض مارسيلا الجميلة حبّ الشاب كريزوستومو بدافع الحرية؛ بينما يقوم النموذج التقليدي، الرعوي والغزلي، على تحقّق الحبّ والحريّة معاً بتجاوز كافة العراقيل المنتصبة في وجهيهما. في مقطع "مارسيلا"، ينبني نموذج الحبّ المثالي على تناقض داخلي، حيث الحبّ والحريّة ضدّان لا يجتمعان [...] مما يؤدي إلى انتحار كريزوستومو لأنّه آمَن أكثر مما ينبغي بهذا الأدب الرعوي" (Schaeffer, 53). أمّا رواية الفروسيّة، فقد تدمّرت في العمل الذي اتخذ من الفروسية مثالاً أعلى في الحياة ساعياً إلى تجسيدها من جديد، أي رواية سرفانتس. فهو حين يصف تردّي حالة بطله إلى هذا الدرْك، فإنه يقيم البرهان على بطلان هذا الجنس الأدبي.

يتابع شيفر تحليله عبر دراسة **جُدوي** (Godwi)، رواية كليمانس فون برينتانو (Clemens von Brentano)، فيظهر الآلية التي يتّبعها المؤلّف في تدمير "القانون الأجناسي لأدب المراسلة": يعمد إلى إفشال "الوظيفة السرديّة"، وذلك من طريق تبادل الأدوار بين الكاتب والشخصيّة والسارد. هكذا نرى ماريّا ـ وهي إحدى الشخصيّات ـ "مضطرّة أن تعلن أنها هي السارد الحقيقي"، في حين أنّها مجرد أحد الشخوص؛ بل إنّ هذه الشخصيّة الساردة تموت قبل نهاية الحكاية، "محقّقة بموتها إنجازاً مدهشاً، وهو تحوّلها من سارد إلى مسرود، ويكون القائم بالسرد ـ ويا للغرابة ـ البطل الذي كانت قد خلقته هي بنفسها. يتبادل السارد والمسرود دوريهما: يتحوّل الكاتب، ليصبح بطلاً (وقد تُوفّي) لروايته، ويقوم ذلك البطل الذي ابتكره مقام

المؤلّف نفسه" (المصدر نفسه، 73). يشير شيفر كذلك، في حديثه عن **هنري دوفتردنغن**، إلى انحلال الجنس الأدبي الروائي في جنس غريب عنه، وهو الحكاية الشعبيّة؛ حيث أن حكاية **كلينغسور**" تقوم بوظية سرد استباقي" داخل الرواية، علما بأن القسم الأخير من الرواية (الذي لم يتم بسبب وفاة الكاتب) كان نوفاليس قد أراد له "أن يتقيّد كلياً بمقتضيات الحكاية الشعبية".

تبدو الظاهرة ذاتها في غالبية النصوص الأساسية من أعمال جبران. لن يتّسع المجال بالطبع لتناولها كلها، إلا أننا سنمثل على هذه الظاهرة بتحليل أكثر الأجناس حضوراً في هذه الأعمال.

الغزل روايةً بالتحوير

تروي قصّة **مضجع العروس**، المنشورة في مجموعة جبران القصصية الثانية **الأرواح المتمردة** (1908)، حكاية شاب اسمه سليم تكيد به امرأة، اسمها نجيبة، فتبعده عن حبيبته لتزوجها بغني عجوز. بعد الانتهاء من "الإكليل" (أي الزواج الكنسي)، راحت "العروس" ـ كما يسمّيها السارد ـ تراقب سليم المنزوي في ركن بعيد عن ضوضاء العرس. فشكّت بأن تكون نجيبة قد تآمرت عليها. فأرسلت صديقتها سوسن إلى سليم تطلب منه أن يلاقيها إلى البستان بمفرده. وهناك، تبوح له بحبّها وتعترف له بأنها أدركت لتوّها أن وقعت في فخٍّ نصبه لها "الحسّاد العُذال"؛ ثم تدعوه إلى الفرار معها خارج البلاد، حيث يتسنّى لهما العيش بسلام من ثمن خاتم عرسها الثمين الذي أهداها إياه زوجها العجوز. يرفض سليم عرضها المخزي، ويتظاهر بأن قلبه قد سلاها كليّاً، ويندِّد بعرضها، مؤكداً لها أنه لن ينحط قط إلى موقف مخزٍ إلى هذا الحدّ. تعجز العروس عن إقناعه بحبها، فتطعنه بسكين كانت قد أخفته ثم ترتمي بين بيديه. فإذا به

يقرّ لها بأنّه لم يكفّ يوماً عن حبّها. ينتشر الخبر، فيهرع إليهما المدعوّون، وعلى رأسهم الكاهن الذي أشرف على حفلة الزواج. فتشرع العروس في خطبة طويلة مندّدة بدناءة مؤامرات أصحاب السلطة، من أغنياء ورجال دين، ثم تنتحر. فينفضّ عنهما الجمع. وحدها سوسن، تتحدى تعليمات الكاهن وتقوم بدفنهما جبناً إلى جنب.

لا يغيب عن هذه القصّة أيّ من الشخصيّات المتعارف عليها في شعر الغزل العربي التقليدي[4]: العاشقان، عونهما (سوسن)، معارضوهما من عُذّال وحسّاد (نجيبة) والمجتمع المعادي لهما (المدعوون للعرس). سوى أنّ هناك اختلافاً طفيفاً يجدر ذكره بين حكاية الحبّ العربيّة وهذه القصّة. ففي الغزل العربي، القبيلة[5]، بكل ما تتميز به من فروق اجتماعيّة، هي التي تنهض بدور المناهض للحب. أمّا في قصّة جبران، فالمناهضون للحب جميعهم من الذين يخضعون للسلطة بشقّيها الاجتماعي والديني.

كما أن أسماء الشخصيّات تذكّر بدورها، على نحو مداور، بكبار العشاق في الغزل القديم. فسليم ـ بمعناه الأصلي، مَن سلِم من الأمراض ـ الذي يأتي نقيضاً لـ "ملدوغ" من لدغته الحية، قد يآتي أيضاً مرادفاً له، باعتبار كونه من "الأضداد". فورد في **لسان العرب**: "رجل سليم: بمعنى سالم... والسليم: اللديغ... هو من السلامة، وإنما ذلك على التفاؤل به خلافاً لما يُحذر منه عليه...

(4) انظر: Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers sicèles de l'hégire* (Paris: G-P Maisonneuve et Larose, 1968).

(5) تحضر هذه الأدوار كلها في شعر الغزل كما في قصص الحب والمحبين، شأن **طوق الحمامة** لابن حزم.

وإنما سُمّي اللديغ سليماً لأنهم تطيّروا من اللديغ فقلبوا المعنى". فمن باب الإيمان "السحري"، يسمّى الملدوغ سليماً استبشاراً بشفائه. لا يُستثنى "سليم"، أي بطل قصّة جبران هذا، من كونه أيضاً "ملدوغاً"، بالمعنى الأصلي أي المصاب في جسده وبالمعنى المجازي أي المصاب في نفسه أو عقله. فلا عجب أن يشيع في الشعر العربي القديم لقب "مجنون"، ولا سيّما مجنون الحب الذي أصبح اسم علم في حالة "مجنون ليلى"، عوضاً عن اسمه الحقيقي قيس بن الملوح. أما "نجيبة"، أي "الكريمة ذات الحسب" فتحيل على نحو عكسي إلى "الشرّيرة"، التي تقوم صنواً لـ "الحاسد/ العاذل". وأما "سوسن" فتدلّ، بإحالتها إلى ذلك النوع من الأزهار المدعو بالسوسنة، إلى الطهارة والنقاء. أمّا "العروس" فلا يشير النصّ إلى اسمها إلا مرة واحدة، حين يؤول الأمر بسليم بعد أن طُعن إلى مناداتها باسمها: "اقتربي الآن يا حبيبتي، اقتربي يا ليلى..." (117). وهل يجوز أن يكون لها اسم أخر غير هذا الاسم الذي إليه تختزل أسماء معشوقات التراث الغزلي طرّاً؟

بدوره، يعيد الإطار الزمكاني في القصة إنتاج حكاية الغزل العربيّ، حيث "الحديقة" تقوم مقام حيز طبيعي معشوشب رائق منعزل عن الخارج، يتبادل فيه العاشقان عواطف الحب مكتملاً أو واعداً بالاكتمال، في تناغم كلّي مع الكون؛ إنّه محل الحميميّة الآمنة المطلقة: إنّه، ولـمَ لا، "الجنة" أو وعدٌ بها. ومن زاوية أخرى، نرى أن الأحداث تجرى أثناء الليل؛ فالليل هو الإطار الزمني الأمثل للهوى؛ فما بالك إن شعّ فيه القمر بدراً ليزيد من شحنته الرومانسية؟ وفضلاً عن ذلك، يغلّف الليل حكاية الحبّ بالآمان، بعيداً عن عيون المجتمع، أو ـ حسب الصيغة الشعرية التقليدية ـ "بعيداً عن عين الرقيب".

ابتداءً من هذه النقطة، تبدأ قصّة جبران بالابتعاد عن نموذجها، وذلك باعتبار أحداث الحكاية، والدورين المنوطين بالعاشقين، والمعنى المقصود. إذ نلحظ انزياح القصة عن نموذجها الغزلي. فحكاية جبران لا تؤول إلى نهاية سعيدة، يحظى فيها البطل بأمنيته، وصال الحبيبة، مكافأة له على شجاعته وصبره على الشدائد. كما أنّها لا تؤول إلى نهاية مأساويّة تقضي بانفصال العاشقين، أو انتحار أحدهما جسدياً أو معنوياً، بينما يسلَم الآخر بانصياعه للقوانين الجماعية. النهاية هنا هي الموت، موت على يد الحبيب وموت بسبب الحبيب؛ موتٌ لا يتمّ في جو من حميميّة عاشقين قرّرا أن يجتازا معاً الحدود القصوى، كما في **روميو وجولييت**. إنّه موت علني، استعراضي، يُبرّر تبريراً مسهباً أمام الملأ؛ إنه موت لا تثقله مأساوية فراقٍ مطلق حاسم لا عودة عنه، بل يحييه أملُ اكتمال الحب المُرتقب، في عالم آخر.

لتوزيع الأدوار دلالتها الخاصّة. في الصيغة الغزلية الكلاسيكية، تنهض المرأة بدور سلبيّ تفرضه التقاليد؛ وقد تكون رهناً بأمور لا ضلع لها فيها على الإطلاق. أما هنا، فالرجل هو الذي يقوم بالدور السلبي. فسليم لا يأتي بأيّ بادرة لاسترداد حبيبته؛ يستسلم للحدث من موقع المتفرّج على زفاف من سلبه فرحته. بل إن سلوكه يتطابق تماماً مع منطق المجتمع: بخضوعه لأعراف الشرف والفحولة التي تفرضها تقاليد بالية، يرفض الإفادة من ثروة تأتي من طريق امرأة (هي ثمن خاتمها الذهبي)، ويأبي ذل البوح بمشاعر الحب إذاء تلك التي خانته. الأمور كلها تأتي على عكس المعهود، إذ تأخذ المرأة زمام المبادرة في كافة الميادين. فبدل أن تستبطن حالة المهجور، حين ظنّت أن حبيبها قد تخلّى عنها، تفضل أن تستأنف حياتها فتقبل بعرض لائق اجتماعيّاً ومجزٍ ماليّاً، بالرغم من كل مساوئه. وعلى الأخص، هي التي تستمد من ذاتها قوّة التمرّد على التقاليد الاجتماعيّة الأكثر رسوخاً

كالزواج، وجرأة تحمّل عبء ذروة العار الاجتماعي، حين ينقشع الغشاء عن ناظرها: عار القتل وعار الانتحار.

إنّ هذا الانزياح في المقصد يذهب بحكاية جبران إلى موقع يناقض موقع الغزل العربي، قصيدة كان أم حكاية: هو موقع الرواية الاجتماعيّة بما فيها شكلها الرومانسيّ. إذ إنّها تجابه قيم المجتمع السائدة مجابهة مباشرة وجذرية. تدين مؤسسة الزواج بشكلها القائم، مع أنها تُعتبر حجر الأساس في اللحمة الاجتماعية والمعبر عن الشريعة الإلهية، لتعيد تأسيسها على الحبّ فتستبدلها بـ "سرّ" القبول المتبادل بين الحبيبين. كما أن هذه القصة تُسقط الأحكام المسبقة عن "الفحولة" التي منها تستقي البنى المجتمعيّة البطريركيّة شرعيّتها. فتكتسب المرأة إذاك أبعادها الإنسانية كافة: عليها يتأسّس النظام الاجتماعي الجديد، وعبرها يكتشف الرجل ذاته. وتحلّ سلطة القلب وحده محل المنظومة الاجتماعيّة السياسيّة، القائمة على سلطة المال، التي تُخضع لمشيئتها السلطة الدينيّة (لأنه بنقوده يشتري الزوج العجوز حظوته لدى رجال الدين ويد العروس الشابّة معاً). أما المنظومة الدينيّة التي تخلّت عن وظيفتها الأساسية لشدة ما انخرطت في الفساد، فمحكوم عليها أن تتحوّل كلياً، وإلا ألقيت في هوّة النسيان. تبرز هنا أولى ملامح الرواية الاجتماعيّة بوجهها النسويّ الرائع. وبفعل ذلك كله، تنجلّى الرواية عن ألقٍ جديد حتى على صعييد البنية اللغويّة. فإزاء كلام الكاهن "المقولب"، إن جاز التعبير، الذي يُذكّرنا بالأسلوب "الآدابي" (نسبة إلى adab الذي سبق أن درسناه) بمفهومه القديم، يتعالى خطاب المرأة مدوّياً وشاعريّاً في آنٍ واحد، مستمدّاً طاقته من الفصاحة الشعبيّة، بأمثالها وإشاراتها؛ فيفرض أسلوباً جديداً في القول، ملموساً حسياً، شخصيّاً ورشيقاً. بل إن "التحوير" في فنّ القول يمسّ هنا المستوى الأعمّ؛ إذ إن قصيدة الغزل تغادر عمود الشعر لتتشكّل في نصّ نثري،

يصوغه صوت المؤنّث، أقلّه بقدر ما يصوغه صوت المذكّر. وفي ذلك انزياح آخر ذو شأن عن "دستور القول" التقليدي.

لنُشر أخيراً إلى أن الرواية الاجتماعيّة تنزع نحو البعد النبوّي، وفق مفهوم جبراني أصيل، كما يتضح ذلك من علاقات التناصيّة مع الكتاب المقدّس. منها ذلك الإطار الزمكاني الذي ـ إضافة إلى طابعه "الفرحي" العام ـ يحيل إلى حيّز "فردوسي" بامتياز: تقوم الحديقة "الجُنينة/ الجنّة" تجاه القصر بحمولته "الشيطانية"، مقام مكان يتواعد فيه الحبيبان، وكأنهما آدم وحواء جديدان، يعيشان في جنة عدن جديدة براءة حبّ بِكر لم يخضع بعد لسلطان "الشريعة". أما الزمان، وتحدّده القصّة بالليل بعد انتصافه، فيشير إلى اقتراب الفجر وولادة يوم جديد، لحظة قام الربّ بخلق العالم على توالي سبعة أيام متتابعة، وأما البنية الحدثية، فتستحضر عنصرين متعارضين من **الكتاب المقدّس**: أحدهما من العهد القديم والآخر من العهد الجديد. فشخصية سوسن تستحضر شخصيّة الشيخ الثري الشبق الذي يستغل ماله وسطوته ليغتصب ضمير عذراء، قبل أن يغتصب جسدها، معيداً صوغ حكاية "سوسَنّة والشيخين الفاجرين" في العهد القديم (**سفر دانيال**، فصل 13). إزاء هذا الوجه النمطي المرتبط بالعهد القديم، ينتصب، نقيضاً له، وجه "مسيحاني" هو وجه تلك العروس العذراء التي تضحّي بحبيبها ثم بنفسها، ليس من باب العدميّة بل بغية إعادة تأسيس علاقة البشر بعالم الألوهة في نقائها وحقيقتها البكر، بعد أن شوّهتها المؤسسة الدينيّة أيّما تشويه. قد يتعذّر عليها أن تقوم مسيحاً جديداً وطالما شحنت خطبتها بأقواله صراحة أو تلميحاً، إلا أن هذه العروس تنهض بدور الـ "التيوفور" (théophore) حسب تعبير لارانجيه (Larangé, 2005)، أي "من يحمل الله".

هكذا تتحوّل قصيدة الغزل وفق عملية "تحوير أجناسي" إلى جنس آخر نثري: رواية اجتماعيّة ذات قصد نبوّي.

القصة الاجتماعيّة روايةً طوباوية بالتحوير

تستعير قصّتا **يوحنّا المجنون** و**خليل الكافر** من **الكتاب المقدّس**، بعهديه القديم والجديد، وسائل سرديّة وأسلوبيّة ورمزيّة، تنتظمان بموجبها في منظور نبوّي يدمغ بطابعه كلّ نتاج جبران لاحقاً. لكن المقصد ـ وهنا المقصد النبوي ـ قد يخلق "مناخاً" معيّناً، ولكنه لا يستدعي بالضرورة قيام جنس أدبيّ بعينه. ولا أدلّ على ذلك من أن التصنيف الأدبي لا يشير إلى وجود "جنس أدبي نبوّي" قائم بذاته على قواعد أدبيّة محدّدة، في ما عدا سرديات الديانات التوحيديّة الثلاث ـ ولذلك الأمر شجون! فمن المفيد، والحالة هذه، أن نتفحّص هاتين القصّتين ثانية لنعيد مساءلتهما من وجهة نظر أجناسيّة. ومما يخولنا مقاربتهما من نفس المنظور، كونهما ترسمان نفس المسار، مكتملاً في إحداهما، معلّقاً في الأخرى. فالقصّتان، في الواقع، تتستكملان دورة واحدة.

لم يخطئ النقد التقليديّ حين صنّف هذين النصّين في خانة الرواية الاجتماعيّة، علماً بأن "رواية اجتماعية" لا يعني "رواية واقعية" على طريقة بالزاك. إلا أن عناصر مختلفة، ولا سيّما أحداث المرحلة الأخيرة من مسار خليل وبعض المقاطع من خطبته أمام القرويين أثناء محاكمته، تميل بها إلى نمط الرواية الطوباويّة، أو رواية الـ "يوتوبيا" ـ أي "اللامكان" ـ حسب تعبير توماس مور (Thomas More) الذي كان أول من ألّف فيها أثناء النهضة الأوروبية[6]. إلا أنها

(6) يقوم هذا النمط على تصور نموذج مثالي للمجتمع، أو "مدينة فاضلة" كما تخيّلها أفلاطون واستعادها بعده الفلاسفة العرب، ولا شك أن البحث عن مثل تلك المدينة يضرب جذوره في تاريخ الإنسانية. أما في العصور الحديثة، فقد شاعت بعد مؤلّف توماس مور المذكور أعلاه، **يوتوبيا** (Utopia) 1615 أي "اللامكان"، كتاب توماس كامبانيلا (Thomas Campanella) **مدينة الشمس** (*La cité du soleil*) 1623، وكذلك **دير تيليم** (*L'abbaye de* =

لا تقتبس هذا الشكل الروائي بصيغته القائمة، بل تبتكر صيغة مترسخة في تربتها الاجتماعية والثقافية، أي المجتمع العربي المشرقي، لتنخرط في دينامية الحداثة كما تصوّرها جبران: تلك التي كان على بطل **الأجنحة** أن يسلكها في مسار تكونه، (وسبق أن عرضناها في القسم الأول من هنا الكتاب). والوجه الأبرز من هذه الدينامية هو في التصدّي لفكر المؤسسة الدينية ـ الأجتماعية على أكثر من صعيد. ففي مواجهة مفهوم فساد طبيعة الإنسان ـ أو "الخطيئة الأصلية" بالتعبير المسيحي ـ الذي رمى بآدم وحواء خارج "الجنة"، تتبنّى القصة فكرة روسو القائلة بأن الإنسان خيِّر بطبيعته، وأن المجتمع هو الذي أفسده، مما تلخصه العبارة المعروفة "المتوحش الطيب" (le bon sauvage). ولذلك يؤكّد خليل ويكرر "إن الله وهب نفوسكم أجنحة لتطير بها سابحة في فضاء الحب والحرية، فلماذا تجزونها بأيديكم؟ ...إنّ الله قد وضع في قلوبكم بذور السعادة، فكيف تنتزعونها وتلقونها على الصخر لتلتقطها الغربان وتذريها الرياح؟" (155).

انطلاقاً من طيبة الإنسان الفطرية، يؤسّس خليل لمجتمع جديد: بلا دولة وبلا كنيسة. لا مكان فيه للشيخ عبّاس، إذ يبقى منصبه شاغراً، مع أن الشعب كان يحلم بتنصيب خليل مكانه؛ لا يُحكم عليه بالموت فيبقى على قيد الحياة وحيداً يعيش في الشقاء النفساني والمعنوي. أمّا الكاهن "أبونا إلياس"، فيصبح نكرة وتخوي كنيسته على عروشها. ويستعيض القرويّون عن كل المؤسسات "بعقد اجتماعي" متوافق عليه، مستمد من وحي ذلك "الروح" الذي لا يقيم في مكان بعينه، بل يسكن "في العلاء"، ومنه يلهم الجماعة

= (*Thélème* 1534 للفرنسي رابليه (F. Rabelais) وكان فرانسيس مراش أول من أدخلها في الأدب العربي في روايته **غابة الحق** 1865.

بعد أن يغادرها خليل. فمن المنطقي أن تبقى الكنيسة "مكاناً خاوياً"، لأن ساكنها أصبح يسكن الملأين، الأعلى والأدنى على السواء.

على صعيد أنثروبولوجي، يتسم المجتمع الجديد بانعدام الطبقية. لا شكّ أن في ذلك اقتباساً من النظرية الماركسية إذ "صارت الأرض ملكاً لمن يفلحها، والكروم نصيباً لمن ينقبها ويحرثها" (165). ولكنه ينبثق في المقام الأول من نظرة إلى العمل على نقيض التصوّر "الكتابي". فليس العمل قطّ قصاصاً فرضه الله على الإنسان إثر معصيته له: "بعرق جبينك تأكل خبزك". يصبح للعمل بحد ذاته قيمة سامية. فهو، على الرغم من صعوبته، مصدر سعادة وعروة أُخوّة، إذ "منذ تلك السنة إلى أيامنا هذه، أصبح كل فلاح في تلك القرية يستغل بالفرح الحقل الذي زرعه بالأتعاب، ويجمع بالمسرة ثمار البستان الذي غرسه بالمشقة". العمل يبني الإنسان الفرد، "يُفرح قلب الأنسان"، ولكنه إلى ذلك يبني المجتمع السعيد. وذلك ما يرمز إليه "القمح والنبيذ والزيت" مما تفيض البيوت به: من هذه الخيرات التي يستمدها الإنسان من الطبيعة، تتخذ الثقافة الساميّة العربيّة رموزاً للتضامن والتواصل والبركة. فلا عجب إذن أن تصبح هذه العناصر الثلاث جوهر "أسرار" المسيحية. ولا عجب أن يعلن خليل أنّ الفقراء والمظلومين أهله وعشيرته، وأن البلد بأسره مسقط رأسه: إنها الأخوّة، صورة مستقبلية لما يحلم به المؤلّف للمجتمع المشرقي الغنيّ بتعدديته على كل الصعد كافة. ولعلنا نقول: إنّها المواطنة سابقة للفظها.

في مواجهة المنزلة المفروضة على المرأة في المجتمع الشرقي، لا يفوت القصة ـ على صعيد ثالث ـ أن تحفتظ للمرأة بمكانة خاصة في هذه "المدينة الفاضلة"، تميّز القصة حتى عن الروايات

الطوباويّة الأوروبيّة، لتجذّرها في السياق الثقافي العربي. فلم يكن لخليل أن ينجز مهمّته لولا رحمة امرأة أنقذته، ولولا تمسكّها ببقائه في القرية حين كان يطمع إلى متابعة مسيره نحو الساحل، ولولا حبّها الذي ضاعف قواه وكشف له عن قدرات نفسه قبل أن يكشفها للآخرين. إن دور الوساطة الذي تلعبه المرأة في تحوّل خليل وفي نجاحه يجعل منها أساساً وضماناً لأيّ مجتمع إنسانيّ مكتمل. يتجلّى هنا فكر "نسَويٌّ" خالص يبلغ شأواً لم يبلغه لا بطرس البستاني ولا رفاعة الطهطاوي في كتاباتهما ذات الطابع الوعظي، ولا حتى قاسم أمين في توجهه الدارويني الصرف. والسبب في ذلك أن جبران يصدر في موقفه النسوي هذا ـ ولا أقول في تحرير المرأة أو الدفاع عن قضية المرأة، مما يبقي الرجل وصياً عليها حتى حين يقوم بدور المحرّر ـ عن رؤية نبوية، تلمح في المرأة وجهاً إنجيلياً هو وجه "أم يسوع"، لا بدّ منه في تشييد حضارة جديدة على صورة مدينة فاضلة سماوية، تتحقق في واقعنا الدنيوي والآن وهنا، لأن "من لم يشاهد ملكوت السماوات في هذه الحياة، لن يراه في الحياة الآتية" (131).

هكذا، بفعل آليات الكتابة النبوّية، تتحوّل الرواية الاجتماعيّة بـ"التحوير الأجناسي" إلى يوتوبيا، إلى رواية طوباوية اجتماعية متأصّلة في سياقها العربي المشرقي.

الجنس الخوارقي والحكمي

يتضمّن نتاج جبران نصوصاً خوارقيّة (فانتاستيك) عديدة، لكنّه لا يلتزم فيها فعلاً بالقواعد المتعارف عليها في النقد الغربي في ما يخصّ هذا الجنس الأدبي، بل خاض فيها آفاقاً أخرى. نستعرض هنا قصّتين لنتبيّن صيغة التمازج الأجناسي هذه.

أدب الرحلة روايةً خوارقية بالتحوير

في نصّ بعنوان **سفينة في الضباب** (ص 503 ـ 514) كتبه حوالي عام 1913، بعد فراغه من **الأجنحة المتكسّرة**، يروي سارد جبران عن أحد معارفه قصة رحلة قام بها في شبابه هذا الرجل الخمسيني الواقف على عتبة الشيخوخة بمعايير ذلك العصر. يبوح الرجل لضيوفه بسرّ كآبته. في سني شبابه[1]، كان طيف امرأة، لم يرَ لها قطّ مثيلاً في الجمال، لا يفارق خياله لا في اليقظة ولا في المنام، ولكثرة ما زاره طيف تلك المرأة، ألفها حتّى أصبح يظنها امرأة حقيقية أو، حسب تعبيره، "من هيولى"؛ فاتّخذها قرينة، مثيلته،

(1) يشير الدحداح إلى أن جبران ألّف هذا النص وهو في الثلاثين، أي بسن بطل القصة حين قام برحلته.

تملأ حياته سكينة وغبطة. وحين بلغ الثلاثين، ابتعثه متصرّف جبل لبنان في سفارة إلى دوج البندقيّة، أو "محافظها" حسب التعبير الوارد. ما إن ركب الشابّ السفينة حتّى غادرته حبيبته، ولم تعد تظهر له إلا في المنام مصلوبةً على جذع شجرة. وصل إلى قصر الدوج في البندقيّة بعد أسبوعين من السفر، فوجد البلاط في حداد على ابنة الدوج التي كانت قد فارقت الحياة قبيل وصوله. ونظراً إلى أن الحاكم العجوز قد استقبله بما يليق بمقامه، فقد اعتبر أن الواجب يقتضيه مشاطرته أحزانه. أُذن له بزيارة مخدع الأميرة المتوفّاة، فاكتشلف وهو ينظر إلى وجهها ـ ويا لدهشته! ـ أنّ المسجّاة في التابوت ليست سوى حبيبته! هكذا انقلبت حياته رأساً على عقب، فغرق في الكآبة.

لا شكّ أنّنا أمام حكاية خوارقيّة بامتياز، تلتزم قواعد هذا الجنس الأدبي كما يعرّفها كايوا (Caillois) أي: "اقتحام ما لا يمكن تصوّرُه لعالم يستسيغه العقل تماماً". والحال أن إطار القصّة العام (بنيتها الزمكانية وشخصيّاتها) تحاكي الواقع تماماً ويستسيغها العقل تماماً. فجبل لبنان والبندقيّة منطقتان معروفتان ومحدّدتان جغرافيّاً؛ والأحداث مضبوطة بتواريخ صريحة، والسفارة بدورها تحيل إلى تقاليد ديبلوماسيّة موثّقة تاريخياً، بسبب العلاقات التجاريّة الوثيقة التي قامت بين أمراء لبنان وحكّام بعض كبرى المدن إيطالية منذ القرن السادس عشر[2]. ومن الواضح في نفس الوقع أنّ الحدث المركزي في القصّة هو حدث خارق لقوانين الطبيعة. بذا تنخرط القصة في ما يسمّى بالأدب الخوارقي القائم، حسب

(2) يمكن مراجعة: مسعود ضاهر، **الجذور التاريخية للمسألة الطائفية اللبنانية** (بيروت: معهد الإنماء العربي، 1891).

المفهوم الأوروبي، على تلاعب مجانيّ بمشاعر المتلقّي، أو، بتعبير كايوا، "لعبة مع الخوف". غير إن حكاية جبران تتضمن، فضلاً عن ذلك، رسالة موجهة إلى المتلقّي. إنّها لا تكتفي بخلق تداخل بين الواقعي والخارق أدّى إلى بثّ القلق في نفس بطل القصة بحيث إنه غرق في الكآبة، وإشاعة الريبة في نفوس أصدقائه المصغين لحديثه، كما في نفس القارئ؛ بل يقصد إلى تنبيه وعي المتلقي إلى وجود رابط حيويّ بين الحياة في "ظاهرها" الدنيوي وبين الحياة في "حقيقتها" الجوهرية.

من ناحية أخرى، تتأتّى الصيغة الخوارقيّة هنا، باعتبار الشكل السردي، من مزج عناصر سرديّة حديثة بأخرى معهودة في الأدب العربي القديم، إذ إنّ الحكاية في صيغة شديدة الشبه بـ"المقامة". فمن المقامة تقتبس عنصرين أساسيين: أولهما موضوع "الرحلة" الذي يذكّر بتجوال عيسى بن هشام في مدائن العالم العربي-الإسلامي؛ وثانيهما، وهو الأهم، ذو صلة بالإطار السردي المتعارف عليه في المقامة، ولا سيّما في مستهلها وخاتمتها. يعرض السارد قصته على أنها حديث في مجلس، يرويه للقارئ بعد أن تلقاه مباشرة من راويه الأصلي: "هذا حديث رجل جمعنا في منزله المنفرد القائم على كتف وادي قاديشا"، يقول السارد في مطلع النصّ؛ ثم ينقل الحديث إلى نهايته، حيث يتوجه المتحدث إلى جمهوره معتذراً: "سامحوني يا رفاقي فقد أطلت حديثي. سامحوني".

غير أن موضوع السفر يختلف هنا عنه في المقامة، مما يزيح النص صوب جنس أدبي آخر هو أدب الرحلة. فالسفر في المقامة يقوم عادة على التجوال في عالم معروف ومحدّد، هو "دار الإسلام"، حسب التعبير السائد في ذلك الوقت؛ بينما تقوم الرحلة على التجوالا في عالم آخر غريب عن عالم الرحالة والمتلقي في آنٍ

واحد، هو "دار الحرب" : ذلك ما يتبدّى من كتابات الرحّالة العرب والمسلمين في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، شأن ابن بطوطة وابن جبير. لم يحدّد النقد العربي القديم هذا الجنس الأدبي وفق قوانين صارمة، غير أنه يستجيب بشكل عام لنفس الدوافع ويخضع لنفس القوانين التي عرفها أدب الرحلة في الثقافة الغربية إبان توسّعها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. يقوم هذا الأدب ـ واسمه بالفرنسية (relations de voyage) ـ على خبر يُكتب أو يُملى أو يُقصّ على مستمعين. ويكون مضمون هذا الخبر كل ما عاشه الرحالة في اكتشافه تلك البلاد البعيدة، التي غالباً ما تقع وراء البحار أو خلف سلاسل جبليّة يصعب اجتيازها. وأما الغرض منها فإمتاع الخيال بوصف عوالم غريبة مثيرة للعجب، أو إمداد المتلقّي بمعارف وعِبَر أفادها الرحالة من تجواله، يعرضها أمامه صراحةً أو تلميحاً.

إن قصّة جبران تنتمي شكلاً إلى أدب الرحلة. فهي سفر إلى ما وراء البحار، طويل الأمد، بما أنه يدوم خمسة أسابيع على أقلّ تقدير، وهي مدّة تعتبر طويلة نسبياً بالنسبة للعصر الحديث. أما العالم الذي تتحدث عنه فخارق للمألوف: فالبندقيّة مدينة فريدة متميّزة بل استثنائية، والشخصيّات مرموقة سامية المقام، حاكم المدينة وابنته الأميرة. كما أن هذه القصة تُبلّغ رسالة تدعو إلى التفكُّر والتأمّل. وهنا أيضاً يقوم انزياح يؤدّي إلى "انحلال" الرحلة بوصفها جنساً أدبياً، وشدّها باتجاه جنس أدبي آخر. إذ إنّ القصة هنا تندرج في مقصد يختلف عن مقصد الرحلة العربية، وحتى عن مقصد الرحلة الأوروبية. فما تقصد إليه الرحلة في الحالتين الأخيرتين القائم على "مغامرة" في عالم مغاير إن لم يكن عدائياً بكل معنى الكلمة، فهو ترسيخ إيمان المتلقّي بقيم العالم الذي يعيش فيه، والذي إليه أيضاً ينتسب الرحالة؛ وذلك من طريق الحطّ من قدر قيم ذلك العالم

الغريب، وإبراز تلهّفه إلى اعتناق المعتقدات التي يبشّر بها الرحّالة. إن هذا المقصد لجليّ من دون أي لبس في تقارير الرحالة الأوروبيّين[3]. وهو حاضر بصورة أكثر مواربة في أدب الرحالة والجغرافيين العرب، اللذين برع أندريه ميكيل في تحليلهما[4] (Miquel, 1973-1988) والأمر هو على عكس ذلك في قصّة جبران، حيث لا يقصد السارد إلى ترسيخ إيمان المتلقي برؤيته للعالم، بل إلى زعزعة إيمانه هذا، وإطلاعه على أساليب أخرى في الحياة وعلى مواقف فلسفية تختلف عن منطلقاته العقائدية. لا شكّ أنها تنحو هنا منحىً ليس في متناول السواد الأعظم من الناس، يدعو إلى تجاوز "ظاهر" الحياة الذي تدركه حواسنا إلى "جوهرها" الذي لا يُرى إلا "بالعين الثالثة" أو "بالحاسة السادسة"؛ إلا أن مقصدها يقوم على مواجهة الفكر التقليدي المؤسساتي. بذا تتحوّر المقامة والرحلة إلى لتندرجا في جنس أدبي آخر.

الحكاية المثَليّة جنساً خوارقياً بالتحوير

القصّة الأخرى، وعنوانها "الشيطان"[5]، تروي حكاية كاهن قرية تقي يتجوّل في شمال لبنان ليتفقّد أحوال أبناء رعيته، فيقع على جريح يستنجد به. فكّر أوّل الأمر، خشية أن يتّهم بجرم القتل، بمتابعة طريقه متظاهراً بأنه لم يسمع استغاثته. لكنّ الجريح راح يناديه ويستدعيه بحجة أنهما صديقان قديمان. ثم أفصح له عن هويّته وأقنعه

---

(3) منها على سبيل المثال *Les relations indiennes* التي حررها اليسوعيّون الذين قاموا بالتبشير في الصين وأقاصي آسيا.

(4) في كتابه **جغرافيّة العالم الإسلامي البشرية حتى منتصف القرن الحادي عشر** بأجزائه الأربعة.

(5) ألّفها عام 1913 ونشرها في **العواصف**.

بإغاثته إخلاصاً لرسالته الكهنوتية نفسها. هكذا راح إبليس يحكي كيف التقى "جماعة من أجلاف الملائكة"، عرف منهم ميخائيل، ذلك "الداهية الذي يحسن ضرب السيف". وحين أدرك أن لا أمل له بالانتصار عليه، تظاهر بالموت لينجو بنفسه. يطول الحديث بين الاثنين يعرب الشيطان أثناءه عن تأويله لقصة الخير والشرّ ولنشأة الكهنوت. ثم يقنعه بضرورة إنقاذه، مقيماً له الدليل على ترابطهما بنفس المصير، إذ إن استمرار الكهنوت مشروط ببقاء الشيطان على قيد الحياة.

هنا أيضاً، يظهر "ما لا يمكن تصوّرُه، في عالم يستسيغه العقل تماماً". كل ما في القسم الأول من الحكاية ينسجم تماماً والواقع. فتجوال الكاهن تستدعيه مهمّاته الدينيّة: زيارة أبناء رعيته وتثبيتهم في الإيمان بعظاته وبـ "الأسرار الكنسية" التي يمدهم بها، فضلاً عن إعانة المحتاج منهم. وصحيح أن، في تلك الأودية من شمال لبنان، قرى مسيحيّة معزولة تحتاج إلى معونة الكاهن؛ وفي هذا الإطار المكاني يضع السرد حادثة الاعتداء على إبليس. أما تردّد الكاهن في الإقبال عفويّاً على نجدة الجريح، وتبريره تصرّفه هذا بخشيته من التورّط في تهمة قتل، فذلك كلّه ينسجم مع منطق نفساني واضح، وكذلك رفضه مدّ يد العون إلى عدو الله، فإنّه ينسجم ومنطقه الروحي. في هذ السياق الشديد الواقعيّة، يكمن اللامعقول: ظهور كائنات "من روح" في جسد بشريّ، أي إبليس من جهة و"أجلاف الملائكة"، من جهة أخرى.

غير أن هناك ملمحين في الحكاية يضعانها على مسافة من تعريفات أدب الخوارق في تعريف النقد الغربي. فوفقا لتحديد كايوا نفسه، لا يصح للكائنات الأسطوريّة أو تلك الآتية من عوالم المعتقدات الدينيّة أن تندرج في باب الخوارق. والحال أن شخصيّات

كإبليس والملائكة تلعب في هذه القصّة دوراً مركزيّاً، بالرغم من أنّها تنتمي إلى عالم المعتقدات. إذ إنّ إبليس، في الأديان السماوية (ومنها المسيحيّة التي إليها تنتمي شخصيّة القصّة الرئيسة)، يقوم عدوّاً للمشروع الإلهي، فيما يقف ميخائيل وأعوانه من الملائكة عوناً له. أما النقطة الثانية التي تباعد بين هذه القصّة وأدب الخوارق، فهي المقصد. فهو في أدب الخوارق من طبيعة نفسانية، أي "اللعب مع الخوف"؛ بينما يقوم المقصد هنا على إبلاغ رسالة واضحة، فحواها: يجب إعادة النظر في تصوّرنا للخير والشرّ، مع أن التقيّد بهذا الإيمان هو من مقتضيات الديانات التوحيديّة.

هذا الانزياح المزدوج عن أدب الخوارق يترافق، كما في حالة **سفينة في الضباب**، باستيعاب السرد عناصر يستعيرها من أجناس أخرى، والجنس الأدبي الذي يبرز هنا، هو بلا أدنى شك، الأمثال الإنجيليّة، وبصورة أدقّ مثل السامري الصالح (لوقا 10، 25 ـ 37)؛ وذلك باعتبار البنية الحدثية والتأويل الذي تستدعيه. يحكي هذا المثل عن رجل "نازل من أورشليم إلى أريحا" وهي منطقة تذكّر تضاريسها بتضاريس شمال لبنان، يقع بين أيدي لصوص يعتدون عليه ويتركونه بين الحياة والموت. فلا يمدّ له يد العون إلا أحد ألدّ أعدائه، رجل سامريّ؛ أما أولئك الذين يفترض فيهم، بحكم وظائفهم، أن يسعفوه، أي الكاهن اليهودي أو اللاوي، فقد أعرضوا عنه جبناً. بغض النظر عن بعض الفروقات في توزيع الأدوار وعن دمج عدة شخوص في دور واحد، فإنّ الحكايتين ترويان عمليّاً شيئاً واحداً: خلاص رجل على يد أكثر الناس خصومةً له. يسوق يسوع هذا المثل في ردّه على سؤال أحدهم: "ومن هو قريبي؟"؛ سؤال ورد في **الشيطان** إنّما معكوساً: "ومن هو عدوّي؟". والجواب واحد في الحالين: من يفترض فيهم أن يكونوا أعداء ألدّة، بسبب انتمائهم الاجتماعي، يتصرّفون في واقع الأمر وكأنّهم أقرب الناس رحماً.

تستبطن **سفينة في الضباب** إذن أحد أبعاد المثل الإنجيلي.

غير أن هذه القصة تتقاطع مع بنية أجناسية أخرى تقوم على المفارقة، لا بمعناها البلاغي (أي تضادّ الألفاظ والمعاني) إنّما بمعناها الأدبي الذي يقصده جورج مولينيه حين يتحدّث عن "خطاب مبني على منظومة تناقِض بالمطلق العقيدة السائدة والأفكار التي يتقبّلها الجميع ضمناً [...] على هذا، تقوم المفارقة من منظور بنيوي عام" (Mollinié, 1993, pp. 120-121) لا تتجلّى المفارقة الجبرانية هنا في مناقضة الحكاية لروح الإنجيل بحدّ ذاته، بل في مناقضتها للعرف المسيحيّ الشائع، مما يأخذ به الكاهن في القصّة وكل متلقٍّ للنصوص التوحيديّة. هكذا تنبني القصّة بقلب الأدوار ووجهات النّظر التي عليها يقوم عادة ما يُسمّى بـ "تاريخ الخلاص" المذكور آنفاً. فهذا التاريخ يوكل مهمّة السارد المركزي إلى الله، وهو من يضمن صحة تأويل الحدث ويحدّد موقع الخصم فيه، أي الشيطان. أمّا في **شيطان** جبران، فالأدوار معكوسة. إبليس هو من يحتكر السرد وتأويله، ويقدّم روايته للأحداث؛ وتلك رواية تتعارض تماماً مع المنطق التوحيدي المتجلّي في **سفر التكوين** مثلاً، مع أنها بالمطلق ليست بأقلّ مصداقية من الرؤية التوحيديّة، لا بل قد تكون أقوى حجّة إذا ما اعتبرناها من منظور إنساني محض.

الواقع أن إبليس يضطلع في هذه القصّة بدور البطل المدافع عن الكرامة و"الديمقراطيّة" ـ إن أخذنا بهذا المصطلح رغم عدم مواءمته لسياق القصّة الزمني ـ ؛ ذلك أن تمرّده يرمي إلى رسم حدود لسلطة القوى "الإلهية"، ليتمكّن الإنسان من استشراف حقيقة عالم الماورائيات. إنّ إبليس هنا يسعى، أسوة ببروميثيوس، إلى "سرقة النار من الآلهة" ليضعها في خدمة المصلحة العامة، محقّقاً بذلك أحد أغلى أماني الإنسان، وإذا كان الأمر قد انتهى بإبليس بأن

يكسب عداوة الآلهة والبشر معاً، فإنّ مجرّد وجوده يخوّل الإنسان أن يكتشف معنى حياته: أي أن يحيا منتصب القامة بدل أن يستمرئ المذلّة للإرادة الربّانيّة. كما أنه، بفعله هذا، يمنح الكهنوت شرعيته، ذلك الكهنوت الذي أصبح "مهنة" تقتات منها أسرة ذلك الكاهن الذي يحاوره. تتجلّى مروءة إبليس كذلك في تصرّفه حين تعرّض لاعتداء كاد أن يودي بحياته: فخلافاً لخصومه، امتنع عن اللجوء إلى العنف، كما فعل "أجلاف الملائكة" وعلى رأسهم ذلك "الميخائيل" حين هاجموه غدراً[6]. يظلّ إبليس بذلك وفيّاً لقيم الفروسيّة: حتى حين يخسر المعركة في مجابهته مع ميخائيل، يستأنف القتال على ساحة تشرّفه، ساحة "توعية ضمائر" البشر. إنّ قلب المنبر السردي بهذه الطريقة رأساً على عقب، يفضي بالضرورة إلى تبديل السلوك الملازم لوظيفة الكاهن. هكذا ينتهي الأمر بكاهن الرعية إلى ضرورة إنقاذ من كان يعتبره عدّوه اللدود، ما إن أدرك أن وجود عدوه ذاته إنما هو حجر الأساس الذي إليه ترتكز رسالته الكهنوتية، وكما ينقلب "تاريخ الخلاص" بهذه المفارقة، تنقلب بها أيضاً طبيعة مسلكية الكاهن؛ إذ كان لا بدَّ له من إنقاذ حياة عدوه الشيطان ليتمكّن من متابعة نضاله ضدّه، ومحصلّة ذلك كلّه رسالة موجّهة إلى متلقّي النصّ، تدعوه إلى تبديل وجهة نظره وإلى تغيير نمط سلوكه.

في كلٍّ من القصّتين، يُحوَّل أدب الخوارق عن أهدافه الأصلية، جارفاً في طريقه أجناساً أخرى ليشكّل معها مزيجاً أدبّياً غير مسبوق.

---

(6) كثيراً ما تناول الكتّاب هذا الجانب: من صادق جلال العظم في **نقد الفكر الديني** (1969) إلى سليمان رشدي في **الآيات الشيطانية** التي أثارت ضجة عالمية، إلى الشاعر والسياسي الإنجليزي ميلتون (Milton)؛ وجميعهم يتعاطفون مع إبليس فلا "يُشَيطنونه".

الحكمي حين يصبح "فيتز" بالتحوير

لقد عرفت آداب العربيّة الحكمة والمثل والقول المأثور كغيرها من آداب الإنسانيّة، وعبّرت عنها بصيغ نثريّة وشعريّة على السواء، منذ حقبة ما قبل الإسلام كما لدى زهير بن أبي سلمى وأكثم بن صيفي، مثلاً[7] وحتّى كتّاب العصر الحديث، مروراً بأعلام العصر الكلاسيكي، كالمتنبّي والمعرّي. أمّا شعراء القرن التاسع عشر، كناصيف اليازجي وغيره، فلم تكن أعمالهم إلا محاولات متفاوتة النجاح لإحياء نفَس المتنبّي. على مدى هذه العصور، حافظ هذا الجنس الأدبي على صيغته، وإن باختلاف بسيط في النبرة؛ كما أنه بقي متقيّداً بمقصد وعظي وتربوي، مستخلصٍ من خبرة شخصية في السلوك وطريقة العيش.

في العصور الحديثة، نشأ هذا الجنس الأدبي في فرنسا على يد شامفور (Chamfort) 1741 ـ 1794، ثم أشاعه لا روشفوكول[8] (La Rochefoucauld) 1765 ـ 1841 قبل أن ينتشر في بلدان أوروبا على اختلاف لغاتها. إلا أن صيغته تبدلت عما كانت عليه في الآداب اليونانيّة والرومانيّة حيث اشتهر بها الفيلسوف سينيكا. لا شكّ أنه تأثّر بالآداب "الكتابيّة"، إلا أنه استقى مادته الرئيسية من فكر عصر التنوير ومن التيارات الفلسفيّة التي ظهرت منذ عصر النهضة الأوروبيّة. وحين تلقّفته جماعة يينا، اتخذته أداة معرفية ووسيلة للتأمّل النظري، ولكنها وظّفته بشكل خاص في بحثها عن ماهية الظاهرة الأدبية. هكذا تحمّس له رومانسيّو هذه المدرسة وتبنّوه في

---

(7) جمعت هذه الأقوال في كتب كثيرة، منها **مجمع الأمثال** للميداني.

(8) وهو أرستقراطي فرنسي تحمّس للثورة الفرنسية ولكنه نفر منها بعد "حقبة الإرهاب" التي ولّدتها. اشتهر بمؤلّفه *Maximes et pensées* الذي منه استوحى شليغل مفهوم "الفيتز".

مجلّتهم آتيناوم (Athenaeum)، ومارسوه فردياً وجماعياً على حدٍّ سواء، ونشروه أحياناً غفلاً من التوقيع، وقد أطلق كتّاب يينا على مادّتهم هذه أكثر من تسمية: الفكرة، الشذرة و"الفيتز"[9] (Witz)، قبل أن تأتي تنظيرات نوفاليس ودراسات فريدريتش شليغل فتلغي الاسمين الأوّلين، مكرّسة الاسم الأخير، فيتز.

من المتعذّر ترجمة هذا المصطلح بمفردة واحدة، إذ إنّه، في جذره اللغوي الألماني، يفيد أكثر من معنى، هي حضور الذهن والدعابة والردّ الفَطِن والتلاعب بالألفاظ. لم تحتفظ جماعة يينا بمعناه الأصلي، بل أناطت بالمصطلح دوراً مركزياً في مفهومهم الأدبي الجديد حيث ينهض بأكثر من وظيفة. فهو يضمن لـ "القصيدة الرومانسيّة" (وهي عندهم الجنس الروائي) شكلها المتشظّي وطبيعتها اللانهائية؛ والأهم من هذا وذاك ـ وهنا بيت القصيد ـ يضمن طابعها الإنساني الجامع. فمن حيث إنه يجمع بين المنظوم والمنثور، فهو قادر، في نظرهم، على "شعرنة" النثر؛ وذلك لأنه يُحلّ المُتخيَّل في صلب العقلاني، والحدس في قلب المحدّد، و"التمثيل في قلب التواصل"، حسب تعبير شيفر. إنّه، بتعبير آخر، يحوّل المعرفة إلى شعر. إنّ "الفرق بين الفيتز والعقل يكمن، حسب شليغل، في استخدام الأفكار استخداماً اعتباطياً وغائياً متبادلاً. أمّا الاعتباطيّة فتأتي

(9) تدلّ هذه المفردة الألمانيّة Witz، التي نترجمها هنا إلى "البديهة"، على استخدام طريف أو ذكيّ لكلمةٍ، وعلى كلّ إلماحة لامعة أو تلاعب حاذق بالكلام، تنشأ عنه انزياحات دلاليّة كاشفة، شريطة التفريق بين هذه المعاني ومعنى "النكتة" والتوريات البسيطة أو المبتذلة، وفي كتابه المهمّ **البديهة وعلاقتها باللّا شعور** (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*) (1905)، بسطَ فرويد دلالة هذه الكلمة على زلاّت اللسان الموفّقة، التي تكشف عن معانٍ أو مشاعر يريد وعي المتكلّم التخفّي عليها فيشفّ عنها لا شعوره أثناء الكلام (المترجم: شرح كاظم جهاد حسن).

بصورة من اثنتين: فإمّا أن تظهر في ترتيب الأفكار وتركيبها فيما بينها، وإما أن تكون على مستوى الابتكار. غير أن الفيتز، وبصورة عامّة، حين يشرع بالتنظيم، يتمخّض تلقائيّاً عن عناصر مبتكرة" (Schaeffer, 57). ثمّ يضيف شليغل بتعبير أكثر وضوحاً: "ترتبط الفيتز بالمعرفة علاقة حميمة، ويمكن لأيّة فكرة أن تتحد به، مهما كان عمقها. فالفيتز فكرة عارفة مستقلّة، مبنيّة على روابط غير محدّدة ولا منتظمة، تتحقّق في صيغة حرّة تتضافر عناصرها وفق نمط حرّ ومتراكب اعتباطيّا" (نفسه). وبناءً عليه، يعرّف شيفر الفيتز بكونه "معرفة تمّ تحويلها إلى لعبة، أو ضرورة وتحديداً استحالتا حريّة ولاتحديداً [...] في الفيتز، تنعتق لغة النثر وترتقي إلى مستوى التعبير الشعريّ المكتفي بذاته كغاية قصوى، لكنّه في عين الوقت يحافظ على درجة عالية من التحديد الذي يشكّل واحدة من خواصّه الجوهريّة، حيث إنّه يظلّ لغة معرفة، لغة علم" (المصدر نفسه، ص 57 ـ 58). هكذا في الفيتز، يستبطن الشعر النثر بوصفه أداة غائية هدفها المعرفة الموضوعيّة؛ ويدرجه في دائرة الخيال والحدس والقول الدال على ذاته. من هذا المنطلق، وبكثير من التبسيط، يصبح بمقدورنا أن نتفحّص ما يقابل "الفيتز" عند جبران.

إنّ متن هذا الجنس الأدبي في نتاج جبران العربيّ والإنجليزيّ واسع نسبيّاً. يرِد على شكل نصوص قصيرة، أو مقاطع نصية. أما في الإنجليزية فقد ورد في ديوان واحد *Sand and Foram*، نقله أنطونيوس بشير إلى العربيّة عام 1926 بعنوان **رمل وزبد**، ولا شك أنه، حسب معلوماتنا الحالية، أوّل عمل من نوعه في الأدب العربي الحديث، بحيث إنه فتح طريقاً سلكه آخرون من بعده، منهم ميخائيل نعيمة في **كرم على درب**، وأمين نخلة في **المفكرة الريفية**، ولمزيد من الوضوح في عرضنا، اخترنا إدراج مجموعة **رمل وزبد** بين النصوص التي نستشهد بها، خاصّة وأنّ ترجمته إلى العربية تمت

بموافقة خطّية من المؤلّف، أُثبت نصها في أعلى الصفحة الأولى من الترجمة العربيّة؛ وتلك حالة استثنائية تضفي على النص شرعية كاملة.

في هذا الكتاب عبارات وأقوال يصحّ وضعها في خانة "القول المأثور" بمعناه التقليدي العربي، كما في هذين القولين المقتبسين من **رمل وزبد**:

ـ اجعلني يا ربّ فريسة الأسد قبل أن تجعل الأرنب فريستي.

ـ الفرق بين أغنى الأغنياء وأفقر الفقراء يوم جوع وساعة عطش.

غير أن هذين الاقتباسين متضمنان في مجموعة تنتمي قطعاً إلى الفيتز، كما نستطيع أن نتبيّن ذلك من هاتين التشكيلتين، وقد اقتطتفنا إحداهما من مؤلّفات جبران العربية والثانية من **رمل وزبد**.

التشكيلة الأولى:

- يظلّ النهر جادّاً نحو البحر/ انكسر دولاب المطحنة أم لم ينكسر.

ـ هوذا رجل واقف على قارعة الطريق يبسط نحو العابرين يداً/ مفعمة بالجواهر ويناديهم قائلاً: ألا فارحموني وخذوا منّي. أشفقوا عليّ وخذوا ما معي. أمّا الناس فيسيرون ولا يلتفتون.

ـ ما أبغضت إلا كان البغض سلاحاً أدافع به عن نفسي/ ولكن لو لم أكن ضعيفاً لما اتّخذت هذا النوع من السلاح.

ـ بين الناس قتلة/ لم يسفكوا دماً قط/ ولصوص/ لم يسرقوا شيئاً البتّة/ وكَذَبة/ لم يقولوا إلا الصحيح.

ـ وعظتني نفسي فعلّمتني حبّ ما يمقته الناس ومصافاة ما يبغضونه/ وأبانت لي أنّ الحبّ ليس ميزة في المحبّ بل في المحبوب؛

وقبل أن تعظني نفسي كان الحب بي خيطاً دقيقاً مشدوداً بين وتدين متقاربين، أما الآن فقد تحوّل إلى هالة أوّلها آخرها وآخرها أوّلها تحيط بكلّ كائن وتتوسّع ببطء لتضمّ كلّ ما سيكون

- وقد تنظر من نافذة منزلك فترى بين عابري الطريق راهبة تسير يميناً ومومساً تسير شمالاً. فتقول على الفور: ما أنبل هذه وما أقبح تلك! لكنّك لو أغمضت عينيك وأصغيت هنيهة لسمعت صوتاً هامساً في الأثير قائلاً: هذه تنشدني بالصلاة وتلك ترجوني بالألم، وفي روح كلّ منهما مظلّة لروحي.

ـ وكنتم أيّها الناس في ما مضى تسألونني عن غرائب الحبّ وعجائبه، فكنت أحدّثكم وأقنعكم أمّا الآن، وقد غمرني الحبّ بوشاحه، فجئت بدوري أسألكم عن مسالكه ومزاياه، فهل بينكم من يجيبني؟ جئت أسألكم عمّا بي وأستخبركم عن نفسي، فهل بينكم من يستطيع أن يبيّن قلبي لقلبي ويوضح ذاتي لذاتي؟

التشكيلة الثانية المترجمة:

ـ كلّ تنّين يلد، مار جرجس يقتله.

ـ إذا تكلّمت امرأتان فهما لا تعلنان شيئاً، وإذا تكلّمت امرأة واحدة فإنّها تعلن الحياة كلّها.

ـ نصف ما أقوله لك لا معنى له، ولكنني أقول ليتمّ معنى النصف الآخر.

- تعرف الفكاهة إذا عرفت اغتنام الفرص السانحة.

ـ ألا إننا لم نعش عبثاً، أفلم يبنوا الأبراج من عظامنا؟

ـ منذ ألف عام قال لي جاري: إنني أكره الحياة لأنّه ليس فيها سوى الألم. وقد مررت في الأمس بالمقبرة فرأيت الحياة ترقص على قبره.

ـ المجنون موسيقي مثلك ومثلي، ولكنّ الآلة التي يضرب عليها لا تخرج ألحاناً.

تحمل هذه القطع بصمة جبران بأسلوبها الذي يُؤثِر المتوازيات والتكرار والمجاز، ويمكن توصيفها من خلال سمتين أساسيتين نعاينهما في العبارات كافة: هما الانفصام والاندغام. أما الانفصام: فلأن القطعة تبدأ بعبارة منطقيّة تتناول عادة ماجريات الحياة اليومية، ثم سرعان ما تغير مجراها كلياً لتأخذ وجهة مغايرة (نشير إلى ذلك بعارضة مواربة في الجملة). وأما الاندغام: فلأنّ الدلالة تنتقل من مقام إلى مقام آخر، يحوّل مجراها أو يقلبه كلياً بإزاحته عن مركزه والإطاحة به في آفاق مغايرة غير متوقّعة. غالباً ما تتجلّى هذه الظاهرة نصياً باستخدام أدوات تفيد التناقض، مثل "لكن" أو "إنّما"، أو حتّى "وَ"، التي تفيد العطف نحوياً، والتعارض دلالياً. هكذا تقوم العبارة على مفارقة، تعبر في مقطعها الأول ـ إذا ما أُخذ بمفرده ـ عن أمر مبتذل من قبيل فكرة سائغة يتقبّلها المنطق البسيط، أو حتّى عن حكمة بالمعنى التقليدي للكلمة؛ أما في مقطعها التالي فتأتي بعنصر غريب عن السياق، يندرج في منطق آخر يقلب كلياً منطق المقطع السابق.

لا تهدف هذه المفارقة إلى تنميق لفظي، بل إلى إقحام فكرة أخلاقية أو فلسفيّة أو ماورائيّة تقلب كلياً العرف السائد. هكذا ينزلق القول المأثور التقليدي من جنس أدبيّ نحو جنس أدبيّ مختلف. لا يتطابق هذا الجنس الجديد مع الفيتز بتعريفه الصارم، على طريقة شليغل ونوفاليس، حيث يقوم على مفاهيم ونظريات محكمة التنسيق. غير أنه يتبنّى نفس المقصد الثوري الذي يتبنّاه الفيتز.

ثمّة عامل آخر يربط بين المفارقة عند جبران والفيتز عند جماعة يينا، هو المزج بين الشعر والنثر: فيأتي المقطع الأول في صيغة

نثرية ذات صبغة عقلانية، بغض النظر عن المضمون النظري أو السردي؛ بينما يُصاغ المقطع الثاني بأسلوب شعري يقوم على الخيال و"الفانتازيا"، بحيث يُقحم المختلف في المؤتلف. ومن هذا المنظور أيضاً، تنأى المفارقة الجبرانية عن "المثل" أو "القول المأثور" بمعناه التقليدي، حيث يأتي إما نثراً وإما شعراً.

فلا بدّ إذن من اعتبار الفيتز الجبراني ضرباً من الفيتز إنما بصيغة عربية أصيلة؛ أي جنساً أدبياً جديداً مخالفاً كلياً لصيغة الحِكم الشائعة في التراث العربي القديم.

عبر ـ الأجناسية إذ تحتدم وتنتشر

تترافد هذه المسالك كافّة عبر ـ الأجناسية في أثر هو آخِر عمل أدبي مهم كتبه بالعربية عام 1921: **إرم ذات العماد**، الذي لم ينل بعد ما يستحقّه من الاهتمام. فيه يبلغ التمازج والانحلال والتحوير الأجناسي ذروة في الكثافة؛ بل فيه يتكثّف أيضاً المساران الأساسيان في إبداعه، مما تناولناه في القسمين الأول والثاني ـ رواية التكوّن والكتابة النبوية. فلكأنه مستودع تجربته الإبداعية وزبدتها. نستعرض هذا الأثر ولكن مرور الكرام، لا أكثر.

رحلة قصيرة يقوم بها نجيب رحمة، وهو شاب لبناني في الثالثة والثلاثين من عمره، إلى "غابة صغيرة من الجوز والحور والرمان تحيط بمنزل قديم منفرد بين منبع العاصي وقرية الهرمل في الشمال الشرقي من لبنان"، وذلك في "عصارى يوم من أيام تموز في سنة 1883". أما هدف الرحلة فهو لقاء آمنة العلوية "المعروفة بجنية الوادي" (وادي نهر العاصي)، لا أحد يعرف عمرها، ولا أحد يصل إليها إلا من طريق زين العابدين "النهاوندي، وهو درويش عجمي في الأربعين من عمره، معروف بالصوفي"، أصبح لها مريداً وحارساً

أميناً. بعد حديث مقتضب بين نجيب وزين العابدين، تُطلّ آمنة العُلوية ويبدأ "حديث" مسهب بينها وبين نجيب، عن أصلها وتدرّجها في العلوم الدينية والفلسفية و"الإشراقية"، ثم عن رحلتها إلى مدينة إرم ذات العماد، في الربع الخالي من شبه الجزيرة العربية، إلى أن استقر بها المقام في هذا المكان المنفرد، بعد أن لفظتها المؤسّسة، المهيمنة على المنظومة الفكرية الاجتماعية والدينية والسياسية، من كافة أمصار الإمبراطورية العربية ـ الإسلامية.

تتكشّف هذه الرحلة عن رحلتين تتضمّن أولاهما ثانيتهما: رحلة نجيب "الكشفية" من جبله القريب إلى مقر آمنة، ليستفسرها معنى الوجود والدين؛ ورحلة آمنة الصوفية إلى تلك المدينة العجائبية التي "لم يُخلق مثلها في البلاد" (حسب الآية القرآنية)، و"يدخلُها بعض أمتي" لا غير، وفق حديث نبوي شائع. غير أن هذه الرحلة "تتحَوّر" أجناسياً فتصبح قصة "أليغورية" تعالج هموماً هجس بها جبران طوال حياته، وعليها وقف إبداعه الأدبي والفني. ومن هذه الهموم، قضية المؤسسة الدينية المتواطئة مع أهل السلطة بمطلق معانيها، للحيلولة من دون وعي صافٍ، به يتحرّر الإنسان من قيود مصطنعة فرضت عليه، فيستكمل كيانه الدنيوي والماورائي. ومنها أيضاً، همّ اكتشاف هويّة الكائن بحد ذاته: واحد من حيث الجوهر أو "الباطن" ومتعدّد من حيث تجلياته الوجودية والطبيعية والبشرية أو "الظاهر"، منه ينبثق الكلّ "وإليه يرجعون". ومنها كذلك، أن جوهر الكائن هو الحب- المعرفة، والطريق إليه "القلب" لا المنطق العقلاني، والوسيلة الأنجع في بلوغه هي الموسيقى: إذ إليها ترمز مواقع جغرافية أصبحت من صفات الموسيقى الشرقية؛ وإليها ينتمي زين العابدين النهاوندي المولد، الشيرازي الطفولة، النيسابوري الثقافة؛ وعليها تدرّجت في مسيرتها الشائكة إلى الحقيقة آمنة،

المتحدرة من أسرة تجمع بين العلوم الدينية والعرفانية، المبنية كلها على إيقاع موسيقي لا تقوم من دونه معرفة. موسيقى هي الحامل الأنسب للشعر الذي يختصر كل إبداع، وفي ذلك كله، استعادةٌ، من منظور آخر، للمسار النبوي الذي توقفنا عنده في القسم الثاني من هذه الدراسة.

هي رحلة، فيها يتكثّف مسار التكوّن الذي نقل بطل **الأجنحة،** ومن خلاله المؤلّف، من حالة "كآبة خرساء" إلى أخرى "ناطقة"، مروراً باكتشاف الحب وما نتج منه من "معرفة وعاطفة"، ووصولاً إلى امتلاكه أداة الإبداع، أي الشعر، ومن باب الشعر سردَ حكايته، فاستكمل وعيه للوجود ولذاته، وحقّق معنى وجوده: فاستوى شاعراً مبدعاً. فليس من باب الصدفة أن يُدعى الرحالةُ بنجيب رحمة، أي باسم عائلة والدته "التي يقدّس [جبران] ذكرها"؛ ولا أن يقوم برحلته في تموز/ يوليو من سنة 1883، أي سنة ميلاد جبران بالذات ولكن في 6 كانون الثاني/ ديسمبر ـ فلشهر تموز/ يوليو إحالات إلى "الانبعاث"، كونه شهر الحصاد، وليس من باب الصدفة كذلك أن يقوم بهذه الرحلة وهو في الثالثة والثلاثين من عمره، أي عمر نموذجه الأعلى حين تجلّى، بانبعاثه من القبر وصعوده إلى السماء، إنساناً كونياً و"سيّداً للشعراء": يسوع الناصري، وليس من الصدفة أخيراً أن يكون هذا الرحّالة، حين وصوله إلى مقرّ آمنة، "أديباً لبنانياً" فحسب، وأن يعود من لدن آمنة "العلوية" تلك، مزوّداً بالمعرفة الحقيقية القمينة أن تجعل منه "شاعراً"، بالمعنى الحقيقي كذلك، ذلك الذي يقصده جبران ومعه جماعة يينا. قدّم "أديباً"، أي من زُمرة "الناظمين والمقلّدين والمبخّرين" المتشدّقين باللَّغْو، وقفل "شاعراً" مبدعاً، وما كان ليبلغ هذه المنزلة لو لم يعبُر أولاً بوابة الموسيقى، التي يحرسها زين العابدين، "ذلك الدرويش النهاوندي،

الشيرازي، النيسابوري"؛ بوابة كانت ممرّه إلى تلك "العُلوية" المؤتمنة على "مجمع الأسرار"، بعد أن تسنّى لها أن تبلغ "سدرة المنتهى" في "قدس أقداس" إرم ذات العماد. رحلة هي مسار تكوّنه، الذي تناولناه في القسم الأوّل من هذه الدراسة.

كان أنّ هذه الرحلة الأليغورية التي تختصر البعد النبوي والبعد التكويني معاً، وتقوم بمثابة أنطولوجيا "لملكوت السماوات [الذي] من لا يشاهده في هذه الحياة، لن يراه في الحياة الآتية"، ـ كان أنّ هذه الرحلة تأتي على شكل مسرحية (وهي من أكمل ما كتبه جبران في هذا الباب)؛ وأنّ هذه المسرحية تستبطن "سيرة ذاتية روائية" بمعنى (autofiction) للمؤلّف جبران. اكتملت عبر ـ الأجناسية: سواء كانت مزجاً بين أجناس أدبية، مقتبسة من التراث العربي القديم ومن التراث الغربي الحديث؛ أم تحويراً لأجناس أدبية أخرى (الرحلة والأسطورة) لتتمظهر في جنس آخر قمين أن يعبّر عن هموم الإنسان المعاصر. تجلّى إذن البعد الثالث من إبداع جبران، الذي توقفنا عنده في هذا الفصل الأخير.

لا شكّ أن تاريخ الأدب العربي سيُقرّ لجبران، إقلّه، بأسبقيته في انتهاج هذا الأسلوب عبر-الأجناسي، في حقبة تاريخية مبهورة ـ إلا في ما ندر ـ بإحياء أجناس قديمة بزيّها الأصلي، أو بتأصيل أجناس حديثة وافدة وفق "دفتر التزامات" المنتج الأصلي، أي القواعد السردية الغربية، والأهم أن أخذه بهذا النهج لم يأتِ من نزوع إلى التفرّد، بل من حسٍّ مرهَف بما في الجذور الثقافية العربية الساميّة ـ وما الأولى إلا امتداد واستكمال للثانية ـ من طاقة تعبيرية عارمة من شأنها أن توظف المخيال العربي وعبقريته اللسانية في مشروع تحديثي يكون في خدمة الإنسان الفرد في سعيه لتكوين "شعب" وبناء "قومية" إنسانية رحبة يقوم على أساسها "وطن"

يساهم في بناء إنسانية جديدة استكملت أبعادها كافة، بما فيه البعد الأنطولوجي.

كان أنّ هذا النهج بقي هامشياً طوال عقود إلى أن اهتدى إليه، على مفترق الأربعينات من القرن العشرين، أحد أكبر المبدعين في الأدب العربي، محمود المسعدي، في كتابه الأول **حدّث أبو هريرة قال**. . .الذي عهد به، قبل عودته من فرنسا إلى تونس أثناء الاجتياح النازي، إلى أحد أصدقائه، الذي سلّمه بدوره إلى طالب لبناني ـ هو خليل الجر ـ لم يهتدِ إلى صاحبه إلا بعد ثلاثة عقود، فصدر في تونس عام 1973، بعد صدور كتابه **السدُّ** (1955). فقد استعاد المسعدي، في سياقه الثقافي وبأسلوبه الخاص الفذ، ذلك النسق العبر ـ الأجناسي ليوظفه، هو أيضاً في مشروع تحديثي لم يغِبْ عنه البعد الأنطولوجي، وفي ما كتبه توفيق بكار في "تمهيده" لهذا العمل الجليل (1979)، تحليل رائع لمشروع المسعدي الأدبي[10]. وفي نفس التيار اندرج بدر ديب في **كتاب حرف الـ "ح"**، الذي ألّفه أيضاً عام 1940، ولم يصدره إلا عام 1985؛ وكذلك إدوار الخراط منذ مجموعتيه القصصيتين **حيطان عالية** (1952) ثم **ساعات الكبرياء** (1972). ثم برّز في هذا الميدان بعبقرية مدهشة أميل حبيبي، صاحب **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (1974). وفي نفس السنة صدر **الزيني بركات** رائعة جمال الغيطاني، ممثلاً لجيل الستينات، الذي اعتمد النهج عبر ـ الأجناسي في سعيه للتعبير عن واقع لم تستطع الواقعية أن تلمَّ به كما يجب وأن تحلّل أوالياته العميقة، **فسادَ ذلك** النهجُ على أنقاض الواقعية، ولنذكر من

(10) انظر أيضاً: محمود طرشونة، **الأدب المريد في مؤلفات المسعدي** (تونس: مطبعة تونس قرطاج، 1980).

أعلامه على سبيل المثال لا الحصر صنع الله إبراهيم في عمله الملفت **نجمة أغسطس** (1977)، وعبد الحكيم قاسم في **رجوع الشيخ**. . .(**الهجرة إلى غير المألوف**، 1986)، وعبد الرحمن منيف في **النهايات** (1977)، وكذلك محمود درويش في **ذاكرة للنسيان** (1987)، مروراً بكثيرين آخرين. . . ووصولاً ـ لا انتهاءً ـ إلى سرديات حسين البرغوثي المذهلة **سأكون بين اللوز** و**الضوء الأزرق** (2004). فبدا النهج عبر ـ الأجناسي وكأنه موئل الإبداع الروائي العربي.

خاتمة

جبران المفارقة! مفارقٌ هو في أدبه، مُفارق في حياته، مفارق في مصيره، يعتبر نفسه "خالق أشكال"، فنّان الكلمة والمادة؛ فلا يثير رأيه هذا أي اهتمام لدى نقاده، على كثرتهم وتعدّد ثقافاتهم ولغاتهم، لشدّة انبهارهم حتى العشيان بفكره الفلسفي والاجتماعي. فحين أُخذ النقد الغربي بنتاجه الإنجليزي، وفي مقدّمته **النبي**، لم يحفل إلا بتلك الروحانية الشرقية المنبعثة منه، والتي وجدت سبيلها إلى قلب كلّ من شغله البحث عن معنى حياته، خارج استبداد الآلة والسوق. كُتيّب صغير، يحتلّ مرتبة أكثر الكتب مبيعاً في العالم بعد أن دُسّت كلماته الخلاصية في جعبة الجنود الذاهبين إلى ساحة المعركة[1]، أضحتْ بعض نصوصه اليوم، عند مؤمنين كثيرين من مختلف الديانات، مادّة يتأمّلونها في أعراسهم ومآتمهم، مستعيضين بها عن نصوص الكتب المقدّسة. ومع ذلك، عبثاً تبحثُ في الكتب المدرسية والجامعية، أو في المؤلّفات النقدية ذات الصلة بالأدب الإنجليزي، عن دراسة تتناول نتاجه الغزير في هذه اللغة. أما إذا ما

---

(1) يشير أنطون غطاس كرم، 1979 إلى أن الجيش الأميركي وزّع على الجنود الذين أرسلهم إلى الجبهة الأوروبية أثناء الحرب العالمية الثانية مليون نسخة من كتاب **النبي**.

قصدت مكتبة عمومية، في فرنسا[2] مثلاً، بغية اقتناء أحد كتبه، فعبثاً تبحث عنه في قسم "أداب أجنبية"؛ لن تجده إلا في قسم "روحانيات" أو "تيوزوفيا". هكذا أُقصي جبران من دنيا الأدب الإنجلوسكسوني.

أما النقد الذي تناول نتاجه بالعربية، فيركّز على فكره الاجتماعي الملتزم، مشيداً بشجاعته في مواجهة "الوحش" حين راح يندّد بتحكّم الإقطاعية والمؤسسة الدينية في مصير الناس، غير متهيّب غضب تلك ولا حُرماً دينياً ترميه به هذه. وأما ما عدا ذلك، فهو يُقرّ له بمساهمة في ميدان الرواية ـ أقلّه في **الأجنحة المتكسرة** ـ مساهمة تتّسم بتلك الرومانسية التي تميّز"البورجوازية الصغيرة" لغارقة في نرجسيتها، حسب تعبير أحد النقّاد المعروفين. ذلك أقصى ما يعترف له به النقد المشرقي؛ أما النقد المصري، فلم يحفل كثيراً بهذا الكاتب الذي، على الرغم من تعدّد مواهبه، يبقى على "ريفيّته"، موسوماً بعجمةٍ من يعيش في المنفى. وحدهم الشعراء العرب أُخذوا بشاعريته التي تلمّسوها خاصة في نثره: ثقافة رحبةُ الآفاق، أسلوب مجازي شديد التعبير، وخيال جامح؛ اللهمّ، إلا حين يخوضون في النقد؛ فسرعان ما يقعون في الأحكام العامّة (شأن أدونيس في **الثابت والمتحوّل** أو في التحليل النفساني المجتزأ، شأن خليل حاوي في أطروحته عنه) حاوي، 1982. ولم ينجُ من هذا المنزلق إلا القليل، من أمثال غطّاس كرم، وأما ما عدا هؤلاء وأولئك، ففيض من مؤلفات راحت تمجّد ذلك الفيلسوف من أهلنا، الذي حمل إلى العالم فلسفة الشرق القمينة وحدها على مصالحة

---

(2) ذلك ما حصل لي في إحدى مكتبات الـ "فناك" في باريس، وأنا أبحث عن ترجمة أعمال جبران الكاملة إلى الفرنسية، التي صدرت عام 2006 أي بعد سبعين عاماً من وفاة جبران.

الإنسان مع نفسه؛ وبعض هذه المؤلّفات جزيل الفائدة بسبب منحاه التوثيقي الجاد، شأن مؤلّفات وهيب كيروز، وكيف لا، وهو القيّم على متحف جبران في مدينة بشرّي وعلى مستودع وثائقه.

خلاصة القول إنّ النقد، العربي منه والأجنبي، لم يتناولا فعلاً نتاج جبران من منظور أدبي صريح. فوراء الفيلسوف والمفكّر والرؤيوي، يكاد جبران يتلاشى من حيث إنه مبدع أدبي بعامة وروائي بخاصة. تلك هي الفجوة التي تحاول دراستنا هذه أن تردمها، من خلال تحليل يقتصر على نتاجه بالعربية، لتبرز مساهمته الأدبية ـ بالمعنى الحصري لمفهوم الأدب ـ مما يساعدنا على تبيّن وجه أدبنا العربي الحديث حيث احتلّ جبران منه موقعاً ريادياً، أقلّه ذاك ما بدا لنا في نهاية خوضنا الطويل في إبداعه. اختصّ كلّ قسم من هذا الكتاب بجانب من جوانب إبداعه الرئيسة الثلاثة، نذكّر بها وفق ترتيب ورودها في البحث.

لم يكن جبران أول من مارس الرواية التكوينية في عصر النهضة؛ إلا أنّه أول من بلَغ بها، في مرحلة حاسمة من تاريخنا الثقافي، درجة من النضج خوّلها أن تُثمر بعده أعمالاً تنحو ذات المنحى أثّرت في تطور الفن الروائي؛ ومن أهمها: **زينب، الأيام، عودة الروح** أو **عصفور من الشرق**. تفرّد جبران بمقدرته على التعبير، بالشكل الأنسب، عمّا يعتمل المجتمع في أعماقه، فكان أن اهتدى بالحدس إلى الصيغ الروائية الأولى في الأدب الأوروبي الحديث، التي يوحّدها قاسم مشترك: الطابع التكويني بأشكاله المتعدّدة. أليس في ذلك دليل على أن الفكر الإنساني هو هو في كلّ زمان ومكان، وأنه، بالتالي، يهتدي إلى نفس المواقف حين يواجه ظروفاً متشابهة، وإن تلوّنت هذه المواقف بألوان مختلفة وفقاً لمقتضيات كل ثقافة؟ هذا في ما يخص رواية التكوّن.

أما كتابته النبوية، فقد تمثّلت تلك النفحة الحيوية العارمة التي بدّلت ملامح الأدب الأوروبي، وابتدعتها في أدبنا أثناء القرن التاسع عشر. هكذا تأتّى لجبران، أن يمتح من ثقافة دينية شعبية استقاها من الطقوس الليتورجية المتنوعة الصيغ والمصادر ـ "كتابية" كانت أم قرآنية ـ فيهتدي إلى نفس الشريان الإبداعي الذي روّى إبداع ميلتون (Milton) في عمليه، **الفردوس المفقود** و**الفردوس المُستعاد**؛ ويعانق بالحدس المبدأ التأسيسي الذي اعتمدته "الرومانسية الألمانية الأولى"، المعروفة بمدرسة يينا، التي تعتبر أن الفعل الشعري هو جوهر دينامية التجدُّد، الرامية إلى بثّ حياة جديدة في الإنسان والمجتمع، مما عجز عنه الدين والفلسفة على السواء. ولذلك تتصادى في إبداعه نبرات من رومانسية نبوية وافدة من كبار أدباء القرن التاسع عشر في إنجلترا وفرنسا وألمانيا. يوظّف جبران هذه النفحة في المشروع الذي ورثه عن فرانسيس مراش وفرح أنطون، والهادف إلى إعادة تأسيس المجتمع العربي الحديث، بمؤسّساته السياسية والدينية كما في بنيته الاجتماعية وفي آلية إنتاجه المادي الضروري للحياة اليومية، وكذلك إنتاجه الرمزي للقيم الاجتماعية والفردية. غير أنه يتجاوز ذلك إلى صياغة رؤية ماورائية تشمل الإنسان والطبيعة والكون بأجمعه. لم يلق هذا المشروع قبولاً لدى القارئ العربي، إلا لأنّ هذا المشروع يقوم على مبادئ إنسانية قريبة من قلبه، يستشعرها في نقطة يتقاطع عندها عالم **الكتاب المقدّس** بعالم **القرآن** وكلاهما ساميّ المنبع، وهناك سبب آخر، هو أن هذا المشروع يفتح له آفاقاً إنسانية جامعة يعانق فيها الشرق والغرب معاً. هكذا استطاع جبران أن يوظّف الأدب في مهمة إعادة تأسيس الإنسان والمجتمع، وأن يسكب هذا الأدب في صيغة تتلاءم وحساسية عصره ومخياله؛ مما وفّر له وسائل الاستمرار بل والازدهار، ابتداءً من سنوات 1920، من خلال التيار الرومانسي الشعري، الذي راح

يتحوّل عند منتصف القرن ذاته شعراً رؤيوياً على يد أدونيس والسياب وأمثالهما. وربما اتخذ أيضاً صيغة رمزية تستقي عناصرها من عالم الثقافات التوحيدية ومن الميثولوجيات أو السرديات الكبرى ـ القديمة، يبني عليها نظماً عقائدية حديثة المنحى من قبيل: القومية، التقدّم، التآخي بين الشعوب في سبيل غدٍ، نادت به من قبل الثورةُ الفرنسية وبعدها الثورة الماركيسة.

إنّ لفكر جبران قدرة على النفوذ إلى قلب القارئ، تنجم عن كتابته المتفرّدة: ذلك هو الجانب الثالث الذي قمنا بدراسته. فقد استرسل في استعمال أسلوب لغوي قريب من اللغة الشعبية، بادر إليه بعض سابقيه ممن تأثروا بالرواية الأوروبية الحديثة، ولا سيما الواقعية والتاريخية منها. غير أنه قرنه بمقاربة أجناسية ليست بغريبة ـ بل العكس هو الأصح ـ عن الأدب العربي القديم منذ نشأته اخترنا له مصطلح آداب/ آداب اللغة المقابل لمفهوم adab الاستشراقي، كما أنها طبعت قبله الأسلوب "الكتابي"، وبقيت على فعاليتها البالغة في التقليد الشعبي أو الأدب الشعبي. بقرنه بين الأمرين، تمكّن جبران، من جهة، من تطعيم النحو والمعجم التقليديين بعناصر مستمدّة من اللغة المحكيّة، مما أمدّ أسلوبه اللغوي بمرونة وحيوية خوّلته أن يعبر أفضل تعبير عن مخيال وحساسية القارئ الحديث. إذ يبدو لنا أن جبران انطلق من صيغة مُصفّاة استقاها من "رحم اللغة الدارجة"، أثراها شيئاً فشيئاً بتراكيب أشدّ تعقيداً مستمدّة من النحو والمعجم القديمين. ويجدر بنا هنا ألا نخلط بين هذا المسلك ومسلكاً آخر، يتوهّم بعض النقّاد أنه أفضل أسلوب لتجديد الأسلوب اللغوي القديم، مسلك يقوم على إقحام مقاطع من اللغة الدارجة في نسيج نصّ مكتوب بالفصحى، وتبنّى جبران، على صعيد آخر، حدساً سبق الشدياق إليه معاصريه جميعهم؛ فانحاز بموجبه، وعلى

نحو صريح، إلى "التهجين" الأجناسي ـ إن جاز التعبير ـ مولياً ظهره سابقيه من روائيين التزموا بقانون الأجناس الأدبية المعتمد في أوروبا، بوصفه معيار الحداثة الروائية على الإطلاق. فراح يمازج ما بين الأجناس الأدبية العربية القديمة الشعر والنثر، الخبر والحكاية، الرحلة والمقامة.. إلخ والأجناس الغربية في السرد الواقعي والغرائبي، الرمزي والأليتغوري، الشذرات والحكم، كل منهما على حدة ومجتمعين، ويخلق في كل مرة صيغة تركيبية جديدة، وفق طريقتين: المزج المعمّم والتحوير الأجناسي، والحال أن هذه الصيغة التركيبية ـ وليست تشبه أسلوب "آداب اللغة" القديم إلا من باب التقريب - لن تفرض وجودها في الأدب الغربي إلا بعد عقود كثيرة؛ هذا إذا تركنا جانباً مدرسة يينا، وقد التي بقيت يتيمة لسنوات طويلة. هذه المقاربة، التي أطلقنا عليها من باب التيسير تسمية "عبر ـ أجناسية"، اعتمدها كلّ من الشعر الحديث ولا سيما في قصيدة النثر. والرواية، بوجه خاص؛ ثم إنه راح مع محمود المسعدي في مطلع الأربعينات ثم مع إدوار الخراط ينتشر حتى اجتاح الرواية بأكملها منذ مطلع الستينات.

هذه الجوانب الثلاثة، لم يستنبطها جبران وكأنها لم تكن من قبله قط، بل اتخذها بنىً نظمت أسلوبه كله في مجابهته مع التقليد الأدبي السائد في عصره؛ ففرضت منظومة جمالية لم يتنبه إليها النقد العربي والاستشراقي على السواء. فلا عجب ألا يحفل إلا ببلاغة أسلوبه اللغوي وبثورته ضد القيم الاجتماعية السائدة.

بتأكيدنا تلك الجوانب الثلاثة من إبداعه، إنما نشير إلى أن "خالق الأشكال" هذا يتكلّم من موقع خاص، تقوم خصوصيته على أنه تمثّل الفكر الأدبي السائد آنذاك في سياق تاريخي معيّن، قبل أن يوظّفه في رؤية جديدة دفعت به نحو آفاق غير معهودة. لم تأتِ هذه

الخصوصية من تولّد ذاتي بالفطرة، كما يتوهّم بعض مُبخّريه، بل من طريقة انخراطه في دينامية تحديث الأدب العربي في بداية القرن العشرين. ينبغي ألا نملّ من التأكيد أنه ابن ووريث للغةٍ هي العربية، ولأدب هو أدب النهضة، ولموقع جغرافي محدّد هو المشرق العربي كما رسمه التاريخ. وقد استطاع جبران أن يُشرع تراثه هذا وفق محورين/ اتجاهيه: عامودياً (شاقولياً) باتجاه تاريخ المشرق القديم والحديث، ذلك التاريخ الذي يتبيّن فيه بذور ثقافات الإنسانية جمعاء؛ وأفقياً باتجاه آداب البشرية كلها التي لا تختزل إلى وجهها الغربي، بل تشمل الآداب كافة التي تسنى له أن يطّلع عليها شخصياً. من هذا المنظور، يبدو جبران، في سياق تطوّر الأدب العربي الحديث، طوراً بالغ الأهمية من أطوار شحنة تحديثية، كان هو ممثلها الأكثر إبداعا.

يتلقّى جبران إرثاً عمد إلى غربلته بصرامة. فاستبعد، من بين التيارات الأربعة القائمة في عصره، تيارين شحيحي الإبداع بسبب تقيّدهما بالأساليب القديمة. أولهما الإحياء كما مارسه ناصيف اليازجي المهووس بأساليب الأدب القديم التي تبلغ ذروتها، في نظره، في المقامات؛ أو كما فهمه أحمد شوقي فاندفع في طريق أقرب ما يكون إلى شعر البلاط. وثانيهما الاقتباس على طريقة سليم البستاني الذي دشّن ـ بمهارة المبتدئ ـ الجنس السردي بنهجه الواقعي في مفهومه الفرنسي الشائع. وإن تعاطف بعض التعاطف مع الرواية التاريخية، كما مارسها جرجي زيدان (الذي استوحى هو أيضاً التقاليد الغربية)، من دون أن يعمد أبداً إلى الخوض فيها، فلا بد أنّه صدر في موقفه هذا عن تقديره لهدفه التربوي ـ أي إشاعة المعارف ـ الذي قصد هو أيضاً إليه من خلال التزامه بالتحديث الاجتماعي والسياسي في بلدان المشرق. غير أنّه، بالمقابل، يقبل على التيارين

الآخرين. أولهما، تيار اليوتوبيا الاجتماعية الذي بادر إليه فرانسيس مراش ثم حذا فرح أنطون حذوه. فقد تبناه جبران ووسّع مجال صلاحياته ليصبح يوتوبيا جامعة، تشمل الإنسان بوصفه مواطناً منخرطاً في عملية التحوّل الاجتماعي والسياسي، كذلك بوصفه فرداً من واجبه أن يحقّق ذاته الفردية ويستوضح موقعه الهشّ في لانهائية الزمن والكينونة، ويعترف بدينه ذلك، أقلّه بشكل غير مباشر، من خلال اقتباساته الكثيرة من متخيل المرّاش.

إلا أنّ التيار الذي ينجذب إليه فعلاً هو التيار المتمثّل بالشدياق والمويلحي. تيار متجذّر في سياقه التاريخي والجغرافي، ومتمثّل في آنٍ واحد للفكر الإنسانوي الجامع لمختلف الحضارات والثقافات، راح يتصدّى للعراقيل التي تسدّ سبل الدينامية الاجتماعية والذاتية. فتحرر ما شاء من القوانين المتحكّمة في الأدب، فلا إبداع من دون حرية؛ ويطالب بحقه في التحرّر من إسار المنطق التربوي الضيق، ليمارس الفنّ استجابة لمطلب الاكتمال الذاتي، وليس فقط التزاماً بواجب اجتماعي. فلا بدّ للأدب، وهو يؤدّي وظيفته الاجتماعية، أن يخضع لضرورة اكتمال الفنان الفرد إنسانياً. أوَليس في ذلك إعلاء من شأن الفن؟ ألا يبلغ الفن بذلك أسمى منزلة؟

إن جبران، حين يتمثّل هذا الإرث ويحييه، لا يقف وحيداً في هذا الموقع. إنّه ينتمي إلى جيل يحيا بنفس القيم ويضطلع بنفس المشروع، مهما تمايز أفراده حساسية وثقافة وتوّجهاً أدبي؛ ولا يتفرّد إلا بالصيغة التي بها يجيب على التساؤلات المشتركة. يكفي أن نشير إلى صلة النسب التي تربطه بمدرسة المهجر، والتي يجهر بها، وإن بدا لبعضهم أحياناً أنها صلة أبٍ بأبنائه ـ وذلك أمر لا تثبت صحته. وتوضيحاً لمقصدنا، لا بدّ من تأكيد صلة قربى أخرى تربطه بمعاصره المنفلوطي، الذي أشرنا إلى مدى تأثيره في القرّاء وفي جيل الكتّاب

الشباب في عصره. فكلّ شيء يشير إلى أنهما يصدران معاً عن نفس الرؤية للعالم وللحدث الأدبي، على تباعد ما بينهما في المنزلة الفكرية وفي تصوّر الأخلاقيات.

فالمنفلوطي، حين يعرّف الأدب بأنه "حديث القلب" دون "حديث العقل" و"حديث اللسان"، يقيم هو أيضاً قطيعة نهائية مع أدب النهضة كما كان يراه، الإحيائي منه والاقتباسي. ورفض رفضاً قاطعاً أن يُعتبر "روائياً" (أو، بتعبيره، قاصّاً) أو "كاتباً" أو "ناظماً": إنه شاعر، ليس إلا؛ علماً أنه لم ينظم الشعر إلا في ما ندر. تجاوز التصنيف الأجناسي الثنائي (شعر/ نثر) الموروث من التراث، والثلاثي (ملحمي/ مسرحي/ غنائي) المقتبس من التقليد الغربي الراقي إلى أرسطو، واكتفى بالشعر، إذ لا أدب إلا ويصدر عن "القلب" ليفصح عن "الشعور" (والشاعر هو من يشعر)، مهما كان نسقه التعبيري. فعلى الرغم من كبير الفارق بينه وبين جبران ثقافةً وخيالاً ومبادئ مسلكية، فإن كتابته تنصاع لنفس المعايير: تمازج الأساليب الشعرية والنثرية على المستويات كافة، وتمازج الأشكال السردية، وتمازج بين اللغة الفصحى واللغة القريبة إلى العامية. بل يبلغ به الأمر أنه راح يندّد باستبداد "قواعد اللغة" التي أطلق عليها تسخيفاً كلمة "غراماتيك"، التي تحيل طبعاً إلى grammaire/ gramatical. إنها عبر ـ الأجناسية الجبرانية، مجتزأة عن أسسها النظرية.

بفعل انبثاقه من القلب، يعبّر الشعر عن الواقع، عن الحقيقة، إذ القلب وحده مستودع الحقيقة والناطق عن "صدق"، حسب تعبير المنفلوطي. فالشعر وحده "حديث القلب"، على عكس "حديث اللسان" الذي يستنفد شكلُه معناه (إشارة إلى أدب الإحياء)، وعلى نقيض من "حديث العقل" الصادر عن ذهن نظري بحت (أي أدب

الاقتباس). هو وحده الملتزم بـ"الواقعية"، إن سوّغنا لنفسنا استعمال هذا المفهوم في غير سياقه. فلا عجب أن يلزم المنفلوطي نفسه ـ وهو الشاعر تحديداً ـ بجهد "الإفضاء"، أي التعبير الصادق والكامل عن كل ما يعتمل في قلبه؟ بهذا التعبير الشخصي عن انفعالات الذات وتصوّراتها وفكرها، يولي المنفلوطي الأولوية للذات، أو بتعبير آخر، للإنسان الفرد، متمثّلاً بقلبه، بؤرة كينونته، ولا يخشى من التنبيه إلى التعارض القائم بين مقتضيات هذا الأدب وبين مقتضيات المؤسسة الدينية، ممثّلة بالأزهر، فيطلق صرخته الشهيرة: "سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان!". بذا أيضاً يتلاقى وجبران، وبغض النظر عن بكائياته الرومانسية التي فعلت فعلها الجبار في جمهور قرائه.

ثم إنّ "حديث القلب" لا يتأتّى إلا لمن أُوتي "رؤيا" إلهية. ألمْ يُؤتَ هو نفسه موهبةَ الشعر بفضل "رؤيا" "اصطفته بها" العناية الإلهية، وألزمته بها كما برسالة نبوية؟ ذاك ما يسوقه في مقدّمة كتابه **النظرات،** إذ يحمد الله أنّه أنعم عليه بنعمة اكتشاف الأدب على يد أستاذه في الأزهر آنذاك، الشيخ محمد عبده، فأدرك به جوهر الأشياء (وبتعبيره: "خيالها")، في حال اكتفى الآخرون (من زملائه في الأزهر) بقشورها. بذا أُقيم شاهداً على الحق، وأوكلت إليه مهمة هداية القلوب في سبيل تأسيس عالم جديد مبني على "الصدق... والرحمة... والجمال". ولذلك سيتخذ أدبه شكل "الحديث"؛ أوَليس "أحسن الحديث" هو **القرآن،** الذي بلّغه ذلك "الأمين"؟ وسيشحن نصوصه برموز النبوّة: صورة اليتيم والمسكين والمضطَهد، وصفات الرحمة والصدق... وسينذر أدبه للدفاع عن القيم الإنسانية ولا سيّما منها تلك التي تدعو إلى احترام الفرد، والأولوية المطلقة عنده للمرأة المظلومة، المستضعفة. فلكلّ شاعر النبوّة التي

يستسيغها، المهم أن الوظيفة النبوية تفعل فعلها عند المنفلوطي وعند جبران على السواء.

إننا، بتركيزنا على شخصية المنفلوطي، التي تتمايز عن شخصية جبران في كلّ شيء ما عدا الحساسية الأدبية، لا يهدف إلى الانتقاص من قدر الأول، بل إلى تأكيد تجذّر الثاني في ثقافته الأم والتزامه بها، كما إلى اعترافنا بعبقريته الخلّاقة التي بفضلها أصبح رمزاً لتلك الحساسية التي أسّست للحداثة الأدبية في عالمنا العربي.

لنُشر أخيراً إلى أن تبلور هذا التيار الأدبي تزامن وتبلور تيارات أخرى، فقد استقرّت الرومانسية مع خليل المطران (في الجزء الأول من **ديوان الخليل**، الصادر عام 1908)؛ والواقعية بمعناها الحصري مع محمد تيمور وميخائيل نعيمة قبل أن تنالَ قصب النصر مع نجيب محفوظ؛ والمسرح مع الجيل الثاني من كتّاب المسرح قبل أن يدركه النضج مع توفيق الحكيم؛ والنقد يهتدي إلى بدايات طريقه مع طه حسين، وكان أن نتج من ذلك كله، ومن بين أمور أخرى، أن مفهوم الأدب (Hallaq, 2009) توضّحت معالمه في نقد المازني والعقاد (**الديوان في النقد والأدب**، 1922) وميخائيل نعيمه (**الغربال**، 1923)، فاكتمل مسار كان قد بدأ منذ قرن كامل.

إن جبران من تلك "العشيرة" الأدبية المتجذّرة في ثقافتها والمنفتحة في آنٍ واحد على ثقافات العالم الرحب، ونجزم بأنّ قامته الأدبية اكتملت قبل أن يباشر كتاباته "الحِكمية" بالإنجليزية التي، على الرغم من الشهرة التي حازتها دون مؤلّفاته العربية، ليست أكثر من امتداد توسّعي لنواة حكمية واضحة البروز في إبداعه بالعربية حتى نهاية العقد الثاني من القرن.

أجل، إنّ جبران، بتأسيسه الفن الروائي على واقعية رحبة كالتي

أخذت به مدرسة يينا، يُعرّب تجربة الرواية الأوربية في بداياتها؛ وبتوسيعه لوظيفة الأدب بحيث تشمل البعد الأنطولوجي النبوي فتمزج بالتالي بين الأجناس الأدبية، ويعانق بأسلوبه الخاص دينامية تنفح الأدب الغربي على الأقل منذ تجربة مدرسة يينا وحتى الشعراء "العرّافين". وفي ذلك كلّه، لا يقلّد بل يعيد إنتاج، أو يبتكر أدباً انطلاقاً من سياقه الخاص. فمساره هذا يؤكّد ظاهرة عامّة مفادها: أن العقل الإنساني، أيّاً كان، يهتدي إلى نفس "الحقائق" إذا ما وُجد في سياق تاريخي مماثل؛ أليست الطبيعة الإنسانية واحدة في تجلياتها كافّة الثقافية عبر العصور؟ حقيقة صاغها يحيى حقي بأسلوبه الفذ: لا يبلغنّ أحد الإنساني الجامع إلا انطلاقاً من المحلّي الخاص. ذلك ما استخلصه من تجربة "المدرسة الحديثة" في مصر (Hallaq, 2001).

فعسى من يلهثون وراء "ما بعد الحداثة" في عالمنا العربي حيث لا تزال الحداثة نفسها إشكالية بل إعجازية، أن يستهدوا بتجربة جبران، ومنها يُستفاد: أنّ رواد المستقبل هم الذين بقوا على وفائهم للتراث، فلا يورِث إلا من ورِثَ، قولٌ يصوغه محمود درويش بعبقريته المعهودة: "ليس التراث ما نرِثه، بل ما نورِثه".

ثبت المصطلحات

آداب اللغة	adab/ littérature arabe classique
أجناسي	générique/ générisme
أرومة ثقافية	antiquité
انحلال أجناسي	dissolution générique
انزياح	écart
إنسانوي/ إنسانوية	humaniste/ humanisme
إنساني جامع	universel
إنشائية	énonciation
تآلف	isotopie
تحوير أجناسي	subversion générique
ترح/ ترحي	euphorie/ euphorique
تكوّن/ تكوين	bildungsroman/ formation
تماثل/ متماثلات	homologie/ homoloque

تناظر/ تناظري	symétrie/ symétique
تناغم	harmonie
تنزيل إلهي	oracle
تنوّع	diversification
حكاية حكمية/ صوفية	fable/ fable mystique
حكاية رمزيّة	allégorie
حكاية مثلية/ مثل حكمي	parabole
ذات/ ذات فاعلة	sujet
رعوي	pastoral
رواية تكوُّن	roman de formation/ bildungsroman
رواية تكوينية	roman d'éducation formation
رواية خوارق	fantastique
رواية طوباوية	roman utopique/ utopie
رؤيا يوحنا	apocalypse
رؤيوي	apocalyptique
ساميّ/ ساميّة	sémite/ sémitisme
سديم/ سديمي	chaos/ chaotique
سرد	énoncé/ récit
سرديات ماورائية	mythologies
شخص/ شخصنة	personne/ personnalisation

loi	شريعة
diabolique	شيطاني
trangénérique/ transgénérisme	عبر أجناسي/ عبر أجناسية
nouveau testament/ ancien testament	عهد جديد/ عهد قديم
euphorie/ euphorique	فرح/ فرحي
individu/ individualisme	فرد/ فرديّة
individualiser/ s'individualiser	فردَن/ تفَردَن
paradisiaque	فردوسي
witz	فيتز
mélancolie	كـآبة
biblique	كتابي
inachevé	لامنجز
parallèlle/ parallélisme	متوازٍ/ متوازيات
urbain	مديني
parcours	مسار
registre	مقام
péricope	مقبوسة قابلة للعزل
statut	منزلة/ قِوام
mythologie-frye	منظومة حكائية
typologie-frye	منظومة شخوص نمطية

منظومة لسانية	langage-frye
منظومة مجازية	Métaphorique-frye
ميثولوجي	mythologique
ناموس	nomos/ loi naturelle
نشاز	dysharmonie
نمط	type
نمطي	typologique
واقعية/ واقعية شكلية	réalisme/ réalisme formel

المراجع

المصادر العربية:

اعتمدنا طبعة دار الهدى الوطنية (بيروت): **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية.**

واستعنا **بنصوص** متفرقة أو مقاطع من نصوص غير منشورة من الكتب التالية:

الحفار الكزبري وبشروئي: **الشعلة الزرقاء، رسائل جبران إلى مي زيادة** (تحقيق وتقديم)، دمشق، وزارة الثقافة، 1979.

الحويك، يوسف: **ذكرياتي مع جبران، باريس 1909 ـ 1910** (حررتها أدفيك جرديني شيبوب، ط 2)، بيروت، مؤسسة نوفل، 1979، ص 222.

داية، جان: **عقيدة جبران**، لندن، دار سوراقيا، 1988، ص 464.

صايغ، توفيق: **أضواء جديدة على جبران** (ط 2)، لندن، رياض نجيب الريس، 1990، ص 295.

كيروز، وهيب:

ـ 1983 ـ 1984، **عالم جبران الفكري**، بيروت، بشاريا. مجلد 1، 1983 (ج 1، ص 358؛ ج 2، ص 292)، مجلد 2، 1984 (ج 3، ص 327؛ ج 4، ص 481).

ـ 1981، **عالم جبران الرسام... مدخل إلى أبعاده الفنية**، بيروت، بشاريا.

مسعود، حبيب: **جبران حيا وميتا**، بيروت، 1966، ص 848 (ط 1: ساو باولو 1932).

جبر، جميل: **جبران، سيرته، أدبه، فلسفته، رسمه**، بيروت، دار الريحاني 1958.

حاوي، خليل: **جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره**، بيروت، دار العلم للملايين، 1982.

حنين، رياض:

- 1981، **الوجه الآخر لجبران**، بيروت، دار النهار، ص 87.
- 1983، **رسائل جبران التائهة**، مؤسسة نوفل، بيروت.

المصادر الأجنبية:

DAHDAH, Jean-Pierre, *Khalil Gibran, Une biographie*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 458.

GHAITH, Afifa, *La pensée religieuse chez Gibrân Khalîl Gibrân et Mikhâ'îl Nu'ayma,* Louvain, Peeters Press, 1990, p. 480.

KARAM, Antoine Ghattas, *La vie et l'œuvre littéraire de Gibrân Khalîl Gibran*, Beyrouth, Dar al-Nahâr, 1981, p. 294.

المراجع العربية:

ابن عربي، محيي الدين:

- **الفتوحات المكية**، بيروت، دار صادر، دون تاريخ، 3 أجزاء.
- **الاتحاد الكوني في حضرة الإشهاد العيني**، دار صادر، دون تاريخ.

أبو الأنوار، محمد: **مصطفى لطفي المنفلوطي، حياته وأدبه**، المنيرة، مكتبة الشباب، 3 أجزاء، 1981 ـ 1983، ص 264، ص 312، ص 318.

أدونيس: **الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب**، ج 3، **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، 1979، ص 315.

إسماعيل، أدهم: **توفيق الحكيم**، القاهرة، دار سعد مصر للطباعة والنشر، 1945، ص 236 (ط1، 1938).

إسماعيل، محمود: **الحركات السرية في الإسلام، رؤية عصرية**، بيروت، دار القلم، 1973، ص 206.

البستاني، بطرس:

ـ **التحفة البستانية في الأسفار الكروزية**، جزء 1، مالطة، 1835؛ جزء 2، بيروت، 1883.
ـ **خطبة في تعليم النساء** (ألقيت عام 1848)، ط 3، منقحة ومزيدة مع مقدمة بقلم فؤاد أفرام، 1981.
حقي، يحيى:
ـ 1944، **قنديل أم هاشم**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.
ـ 1956، **خليها على الله** (ط 2)، القاهرة، كتاب الهلال.
ـ 1975، **فجر القصة المصرية**، (ط 1)، 1960، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.
حلاق، بطرس:
ـ 1979، "الدائرة وتخلخلها في نجمة آغسطس لصنع الله إبراهيم"، **مجلة الباحث.**
ـ 1981، "نشأة الرواية العربية بين النقد والأيديولوجية"، في **الرواية العربية واقع وآفاق** (مجموعة من المؤلفين)، بيروت، دار ابن رشد.
ـ 1997، "وظيفة الأدب في نظر تيار عبر النوعية"، **فصول**، م 16، عدد 3.
ـ 1998، السيرة الذاتية وتعدد الاصوات: السرد والزمن والموت في "ذاكرة للنسيان" و"حريق الأخيلة"، **فصول**، م 17، عدد 1.
ـ 2001، "الكتابة، الوعي، ذاكرة الجسد، في **الرواية السورية المعاصرة** لجمال شحيّد وهيدي توليه، المركز الفرنسي للدراسات العربية بدمشق.
ـ 2003، "قراءة في سفر الجسد في رجوع الشيخ لعبد الحكيم قاسم"، **مجلة ألف**، الجامعة الأميريكية في القاهرة، عدد 23.
ـ 2012، "محمود المسعدي في مرآة الحراك المدني، نخبوية متعالية أم وجودية شخصانية؟"، في **محمود المسعدي، مبدعاً ومفكراً**، بإشراف محمود طرشونة، المجمع التونسي للعلوم.
الخطيب، محمد كامل: **المغامرة المعقدة**، دمشق، وزارة الثقافة، 1976، ص 150.
دياب، محمد: **تاريخ الآداب العربية**، 1900.
رضوان، فتحي: **عصر ورجال**، القاهرة، 1967.

زيدان، جورجي: **تاريخ آداب اللغة العربية**، 1911.
الرضي، الشريف (محمد بن حسين): **نهج البلاغة** (تحقيق وتوثيق صبري إبراهيم السيد، تقديم عبد السلام هارون)، الدوحة، دار الثقافة، 1986، ص 316.
الزيات، محمد حسن: **وحي الرسالة**، القاهرة، 1956.
سكوت، حمدي: **الرواية العربية الحديثة، ببليوغرافيا ومدخل نقدي (1865 ـ 1995)**، القاهرة، مطبعة دارالكتب المصرية، 2000، 5 أجزاء، ص 2964.
الشدياق، أحمد فارس: **الساق على الساق في ما هو الفارياق** (ط 1، 1855، باريس)، بيروت، دار مكتبة الحياة، (بدون تاريخ)، ص 742.
الصنوبري، أحمد بن محمد: **الديوان: الربيعيات، الزهريات، الروضيات، الثلجيات** (جمع محمد راغب الطباخ)، حلب، المطبعة العلمية، 1932، ص 80.
الصليبي، كمال: **تاريخ لبنان من القرن 17 وحتى اليوم**، بيروت، دار النهار، 1988.
ضاهر، مسعود: **الجذور التاريخية للمسألة الطائفية اللبنانية 1697 ـ 1861**، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1981.
طرابلسي (فواز) والعظمة (عزيز): **أحمد فارس الشدياق**، لندن ـ بيروت، رياض نجيب الريس، 1995، ص 420.
طويل، ناهدة (الفرزلي): **شخصية جبران خليل جبران، دراسة نفسانية**، بيروت، مطابع التجارة والصناعة، 1973.
عالم (محمود أمين) وأنيس (عبد العظيم): **في الثقافة المصرية**، بيروت، دار الفكر الجديد، 1955.
عباس (إحسان) ونجم (محمد يوسف): **الشعر العربي في المهجر، أميركا الشمالية**، بيروت، دار صادر، 1982.
عبود، مارون، 1954: **جدد وقدماء**، دار الثقافة، بيروت، 1954، ص 172.
عجلان، عباس بيومي: **المنفلوطي والنظرات**، الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، 1987، ص 288.
العجيمي، محمد الناصر: **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**،

صفاقس، كلية الآداب ـ سوسة، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، 1998، ص 776.
العدل، حسن توفيق: **تاريخ آداب اللغة العربية**، 1904 .
العقاد (عباس محمود) والمازني (ابراهيم عبد القادر):
ـ 1921، **الديوان في الأدب النقد**، ط 3 (طبعة 1، 1921)، القاهرة، بدون تاريخ، ص 191.
ـ 1971، **الفصول** (ط 3)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1971، ص 375.
ـ 1938 **سارة**.
العظمة، نذير: **جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دراسة مقارنة**، دمشق، دار طلاس، 1987.
العيد، يمنى: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين)**، بيروت دار الفارابي، 1979، ص 174.
فاخوري، عمر: **نظرة في نظم جبران**، مجلة **الأهالي** (القاهرة)، ع 35، 1938.
قلعه جي، عبد الفتاح: **الموال، تقاسيم غنائية منفردة على أوتار النفس والكلمة**، في مجلة الفكر العربي، عدد 77، عام 15 (3)، 1994.
قمير، يوحنا: **جبران في الميزان**، بيروت، دار المشرق، 1992، ص 242.

الكتاب المقدس:

ـ الطبعة اليسوعية، بيروت، المطبعة الكاثوليكية.
ـ الطبعة البروتستانتية، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.
ـ **العهد الجديد**، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1969، ص 1016.
كرم، أنطوان غطاس: **ملامح الأدب العربي الحديث**، بيروت، دار النهار، 1980، ص 155.
لينداو، يعقوب: **دراسات في المسرح والسينما عند العرب** (مترجم)، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1958.
المرصفي، حسين: **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية**، ج 1، القاهرة، دار العلوم الخديوية، 1873، ص 215؛ ج 2، القاهرة، مطبعة المدارس الملكية، 1875، ص 703.
الموسوي، محسن جاسم: **الرواية العربية، النشأة والتحول** (ط 2)، بيروت،

دار الآداب، 1988.
نجم، محمد يوسف: **القصة في الأدب العربي الحديث، 1870 ـ 1914**، القاهرة، 1952، ص 368.
نجيب، ناجي:
ـ 1985، **النزوع إلى العالمية ونشأة الواقعية الحسية**، بيروت، دار التنوير، ص 165.
ـ 1983، **كتاب الأحزان، فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية**، بيروت، دار التنوير، ص 215.
ـ 1987، **توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة**، القاهرة، دار الهلال، ص 164.
نعيمة، ميخائيل: **الغربال**، 1923.

المراجع الأجنبية:

Addas, Claude, *Ibn 'Arabî ou la quête du soufre rouge*, Paris, Gallimard, NRF, 1989, p. 404.

Allen, Roger, "The beginning of the Arabic novel", in *Modern Arabic literature*, edited by M. M. Badawi, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 180-192.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso, 1991, p. 224.

Auerbach, Eric, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 553.

Ayrault, Roger, *La genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier-Montaigne, 4 tomes: t. 1, 1961, p. 383; t. 2, 1961, p. 783; t. 3, 1970, p. 573 ; t. 4, 1976, p. 573.

Bachelard,

- 1943, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Gallimard, p. 350.
- 1949, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, p. 184 ("NRF").

Badawi, M. M. (edited by), *Modern Arabic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 571 pages.

Bakhtine, Mikhaïl:

- 1979, *Esthétique de la création verbale* (traduit du russe par D. Oliver), Paris, Gallimard, p. 400.
- 1979, *Esthétique et théorie du roman*, (traduit du russe par D. Oliver), Paris, Gallimard, p. 488.

Baudelaire, *La chambre double*, in *Œuvres complètes*, (édition Claude Pichois), Paris, Gallimard, vol. 1, 1975, p. 1664, vol. 2, 1976, p. 1712.

Bénichou, Paul:
- 1985, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830*. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne (2º édition), Paris, J. Corti, p. 492.
- 1988, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard.
Brugman, J., *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Leiden, E. J. Brill, 1984, p. 439.
Cabries, J., "Roman, essai de typologie", in *E. U.*
Caillois, C. "Fantastique", in *E.U.*
Camera D'afflitto, Isabella, *Litteratura araba contemporanea*, Roma, Carocci editore, 1998, p. 359.
Certeau (de), Michel, *La fable mystique (XVI-XVIIº siècle)*, Paris, Gallimard, 1982.
Chevalier, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1969, p. 844
Chevallier, Dominique, *La société du Mont-Liban à l'époque de la révolution lindustrielle en Europe*, Paris, Geuthner, 1971, p. 319.
Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 175.
Dambre, M. et GOSSELIN-NOAT, M., *L'éclatement des genres au XXº siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
Deheuvels, L-W.:
- 1999, "Le livre des trois cités de Farah Antûn: Une utopie au cœur de la littérature arabe", in *Arabica*, t. XLVI, Fasc. 3-4, juillet octobre, pp. 402-434.
- 2002, «Le lieu de l'utopie dans l'œuvre d'I. al-Konî», in HALLAQ alii, *La Poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
Dumézil, Georges:
- 1955, *Mythes et épopée*, Paris, Flammarion.
- 1987, *Du mythe au roman: la saga des Hardingus et autres essais*, Paris, PUF.
Durand, G., "Feu (symbolisme du)", in *E. U.*
Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
Frye, Northrop:
- 1984: *Le grand code, la Bible et la littérature*, (traduit de l'anglais par Catherine Malamoud), Paris, Seuil, p. 339.
- 1994: *La parole souveraine, La Bible et la littérature II*, (traduit de l'anglais par Catherine Malamoud), Paris, Seuil, p. 356.
Genette, Gérard:
- 1986: "Introduction à l'architexte", in *Théories des genres*, Paris, Seuil, p. 205.
- 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.
Gibb, H. A. R., *Studies on the civilization of Islam*, Princeton University

Press, Guildford, London, 1962, p. 495.
Goethe:
- *Les affinités électives*, (traduction, introduction et notes par J. F. Angelloz), Paris, Flammarion, 1992, p. 382.
- *Les années d'apprentisage de Wilhelm Meister*, (traduction de Blaise Briod), Paris, Gallimard, 1999, p. 789.
Gonzalez-quijano, Yves, "Littérature arabe et société: une problématique à renouveler; Le cas de la Nahda", in *Arabica*, t. XLVI, fasc. 3-4, Juillet-Octobre, 1999, pp. 335-353.
Hallaq, Boutros:
- 1998: "Autobiography and polyphony", in *Wrinting the Self*, (edited by R. Ostle, Ed. de Moor and S. Wild), London, Saqi books, p. 341, pp. 192-206.
- 1999: "Qindîl Umm Hâshim, de Y. Haqqî, L'intellectuel sauvé par l'artiste", in *Arabica* t. XLVI, fasc. 3-4, juillet-octobre, pp. 482-509.
- 2001: "Transgénérique et modernité dans la littérature arabe moderne", in *Arabica & Middle Eastern Studies*, Vol. 4, Nº 2, 2001, pp. 157-166.
- 2002, *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne* (éd. avec OSTLE, S. WILD), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- 2003: "La littérature selon Manfalûli", in *Arabica*, Tome L, 2, pp.131-175.
- 2005: «Adab/ usage moderne», in *Encyclopédie de l'Islam*, troisième édition.
- 2000: "Articulation du partiuclier et de l'universel chez Yahyâ Haqqî et al-Madrasa al-hadîtha", in *QSA* nº18.
- 2007: *Histoire de la littérature arabe moderne 1800-1945* (avec Heidi TOELLE), Paris, Actes sud, p. 780.
- 2008: «Roman de formation, individu et société», in *Arabica*, 55, 2008.
Hamon, Philippe, "Un discours contraint", in G. Genette et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, "Points", 1986, pp. 119-181.
Jabre, Farid, *La notion de certitude chez Ghazâlî dans ses origines psychologiques et historiques*, (2ºédition), Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise, 1986, p. 342.
Jacquemond, Richard, *Entre scribes et écrivains, Le champ littéraire dans l'*Égypte contemporaine, Actes sud, 2003, p. 345.
Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 262.
Karam, Antoine Ghattas,
- 1981 *La vie et l'œuvre littéraire de Gibrân Khalîl Gibran*, Beyrouth, Dar al-Nahâr, p. 294.
- 1985 (?): "Gibrân Khalîl Gibran", in *Encyclopédie de l'Islam*.
Kheir-Beik, Kamal, *Le mouvement moderniste de la poésie* arabe

contemporaine, Publications orientalistes de France, 1978, Paris.
Kilkpatrick, Hilary, "The Egyptian novel from Zaynab to 1980", in Modern Arabic Literature, edited by M. M. Badawi, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 571, pp. 223-269.
Lacoue-Labarthe, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, "Poétique", 1978, p. 445.
Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 385.
Lukacs, Georges, *La théorie du roman*, Paris, Editions Gonthier, 1975, p. 197.
Milton, *Le paradis perdu et le paradis retrouvé* (traduits et présentés par Chateaubriand, introduction et notes par Claude Mouchard), Paris, Belin, 1990, p. 530.
Miquel, André:
- 1973-1980: *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11º siècle*, 4 vol.: Paris-La Haye-New-York, Mouton, pour les t. 1 (1973, p. 426), t. 2 (1975, p. 706) et t. 3 (1980, p. 544) et Paris, éditions de l'EPHE en Sciences Sociales, pour le t. 4, 1988, p. 377.
- 1990: *L'Islam et sa civilisation: VII-XXº siècle* (nouvelle édition mise à jour avec la collaboration de H. Laurens), Paris, Armand Colin, p. 608.
- 2001: *Du monde et de l'étranger,* Orient, an 1OOO, Paris, Sindbad-Actes Sud, p. 113.
Mollinié, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 1993, p. 211.
Montandon, Alain, *Le roman au XVIIIº siècle en Europe*, Paris, PUF, 1999, p. 544.
Novalis:
- *Europe ou la Chrétienté*, in *Œuvres Complètes*, t. I, (édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne), Paris, Gallimard, NRF, 1975, p. 393.
* *Grains de pollens*, in Œuvres Complètes, t. I.
* *Les disciples à Saïs*, in Œuvres Complètes, t. I.
* *Les fragments*, in Œuvres Complètes, t. II.
* *Journal intime*, in Œuvres Complètes, t. II.
- *Henri d'Ofterdingen*, (traduit et préfacé par Marcel Camus), Paris, GF Flammarion,1992, p. 285 (1º édition, Aubier, 1942).
Peled, M. "Al-Sâq 'alâ al-sâq, a Generic definition", in *Arabica*, t. XXXII, 1985.
Renou, Louis, *L'hindouisme*, Garnier Frères, Paris, 1948, p. 300.
Ricœur, Paul:
- 1985: *Temps et récit*, t. 3. *Le temps raconté*, Seuil, p. 533.
- 1975: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, p. 414.

Raimond, Michel, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, Paris, 1967, p. 413.

Schaeffer, Jean-Marie:

- 1983: *La naissance de la littérature, la théorie esthétique du* romantisme allemand, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, p. 96.
- 1999: *Sur le Meister de Goethe*, (présentation J-M. Schaeffer), Hoëbeke, p. 96.
- 2001, "Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui", in M. DAMBRE et M. GOSSELIN-NOAT, *L'éclatement des genres au XXº siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Schlegel, Friedrich:

- *Lucinde*, (introduction, traduction et commentaire par J-J. Ansett), Paris, Aubier-Flammarion Bilingue, 1971, p. 248.
- *Fragments*, (traduction Charles Le Blanc), Paris, Corti, 1966, p. 344.
- *Idées*, in LACOUE-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

Sleiman, Rima, «Ville, oasis, désert: La négation de la création», in HALLAQ alii, *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne* (cf. HALLAQ).

Therese d'avila, *Œuvres complètes*, (trad. par G. de Saint-Joseph), Paris, Seuil, 1948, p. 1590.

Todorov, Tzvetan:

-1970: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, p. 188.

- 1977: *Théories du symbole*, Seuil, Paris, p. 376.

Toelle, Heidi. et Zakharia, Katia, *A la découverte de la* littérature arabe: du VIº siècle à nos jours, Paris, Flammarion, 2003.

Tomiche, Nada, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1981, p. 254.

Vadet, J-C., *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, G-P Maisonneuve et Larose, 1968, p. 492.

Watt, Ian, "Réalisme et forme romanesque", in Barthes et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-46, (Titre originel: The Rise of the Novel, Chatto and Windus, Londres, 1957).

Zakharia, Katia, *Abû-Zayd al-Sarûgî, imposteur et mystique, Relire les maqâmât d'al-Harîrî,* Damas, Publication IFEAD, 2000.

ابن عربي، محيي الدين:

ـ **الفتوحات المكية**، بيروت، دار صادر، دون تاريخ، 3 أجزاء.

ـ **الاتحاد الكوني في حضرة الإشهاد العيني**، دار صادر، دون تاريخ.

أبو الأنوار، محمد: مصطفى لطفي المنفلوطي، حياته وأدبه، المنيرة، مكتبة الشباب، 3 أجزاء، 1981 ـ 1983، ص 264، ص 312، ص 318.

أدهم، اسماعيل: **توفيق الحكيم**، القاهرة، دار سعد مصر للطباعة والنشر (ط1، 1938)، 1945، ص 236.

أدونيس: **الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب**، ج 3: **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، 1979، ص 315.

البستاني، بطرس:

ـ **التحفة البستانية في الأسفار الكروزية**، جزء 1، مالطة، 1835؛ جزء 2، بيروت، 1883.

ـ **خطبة في تعليم النساء** (ألقيت عام 1848، ط 3، منقحة ومزيدة مع مقدمة بقلم فؤاد أفرام، 1981.

الحلاق، بطرس:

ـ "نشأة الرواية العربية بين النقد والأيديولوجية"، في **الرواية العربية واقع وآفاق** (مجموعة من المؤلفين)، بيروت، دار ابن رشد، 981، ص 17 ـ 37.

الخطيب، محمد كامل: **المغامرة المعقدة**، دمشق، وزارة الثقافة، 1976، ص 150.

الرضي، الشريف (محمد بن حسين): **نهج البلاغة** (تحقيق وتوثيق صبري إبراهيم السيد، تقديم عبد السلام هارون)، الدوحة، دار الثقافة، 1986، ص 316.

الزيات، محمد حسن: **وحي الرسالة**، القاهرة 1956.

الشدياق، أحمد فارس: **الساق على الساق في ما هو الفارياق** (ط 1، 1855، باريس)، بيروت، دار مكتبة الحياة، (بدون تاريخ)، ص 742.

الصنوبري، أحمد بن محمد: **الديوان: الربيعيات، الزهريات، الروضيات، الثلجيات** (جمع محمد راغب الطباخ) حلب، المطبعة العلمية، 1932، ص 80.

العالم (محمود أمين) وأنيس (عبد العظيم): **في الثقافة المصرية**، بيروت، دار الفكر الجديد، 1955.

العجيمي محمد الناصر: **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**،

صفاقس، كلية الآداب ـ سوسة، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، 1998، ص 776.
العدل، حسن توفيق: **تاريخ آداب اللغة العربية**، 1904.
العقاد (عباس محمود) والمازني (ابراهيم عبد القادر): **الديوان في الأدب النقد** (ط 3، والطبعة 1 : 1921)، القاهرة، بدون تاريخ، ص 191.
العقاد، عباس محمود:
ـ 1971، **الفصول** (ط 3)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1971، ص 375.
ـ 1938، **سارة**.
العيد، يمنى: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين)**، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 174.
المرصفي، حسين: **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية**، ج 1، القاهرة، دار العلوم الخديوية، 1873، ص 215؛ ج 2، القاهرة، مطبعة المدارس الملكية، 1875، ص 703.
تيمور، محمد: **ما تراه العيون**، 1918.
دياب، محمد: **تاريخ الآداب العربية**، 1900.
رضوان، فتحي: **عصر ورجال**، القاهرة، 1967.
زيدان، جورجي: **تاريخ آداب اللغة العربية**، 1911.
سكوت، حمدي: **الرواية العربية الحديثة، ببليوغرافيا ومدخل نقدي (1865 ـ 1995)**، القاهرة، مطبعة دارالكتب المصرية، 2000، 5 أجزاء، ص 2964.
طرابلسي (فواز) والعظمة (عزيز): **أحمد فارس الشدياق**، لندن ـ بيروت، رياض نجيب الريس، 1995، ص 420.
عباس (إحسان) ونجم (محمد يوسف): **الشعر العربي في المهجر، أميركا الشمالية**، بيروت، دار صادر، 1982، ص 291.
ـ **القصص في القرآن الكريم**، القاهرة، بدون تاريخ.
قلعه جي، عبد الفتاح: "الموال، تقاسيم غنائية منفردة على أوتار النفس والكلمة"، في **مجلة الفكر العربي**، عدد 77، عام 15 (3)، 1994.
كرم، أنطوان غطاس: **ملامح الأدب العربي الحديث**، بيروت، دار النهار، 1980، ص 155.
نجم (محمد يوسف) وعباس (إحسان): **الشعر العربي في المهجر، أميريكا**

الشمالية، (ط 3)، بيروت، دار صادر، 1982، ص 292.
نجم، محمد يوسف: **القصة في الأدب العربي الحديث، 1870 ـ 1914**، القاهرة، 1952، ص 368.
نجيب، ناجي:
ـ **النزوع إلى العالمية ونشأة الواقعية الحسية**، بيروت، دار التنوير، 1985، ص 165.
ـ **كتاب الأحزان، فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية**، بيروت، دار التنوير، 1983، ص 215.
نعيمة، ميخائيل:
ـ **الغربال**، 1923.

الفهرس

- ب -

- ت -

- ث -

- ج -

- ح -

- خ -

- د -

- ر -

- ز -

- س -

- ش -

- ط -

- ع -

ـ غ ـ

ـ ف ـ

ـ ق ـ

ـ ك ـ

ـ ل ـ

ـ م ـ